

Danses macabres
La danse moderne en Allemagne
dans l'entre-deux-guerres

volume 1

Laure Guilbert

Thèse soumise à l'appréciation du jury en vue de l'obtention du doctorat de l'Institut
Universitaire Européen

Jury :	Inge Baxmann	Humbolt-Universität, Berlin
	Heinz-Gerhard Haupt	Martin-Luther-Universität, Halle (directeur)
	Pierre Milza	Institut d'Études Politiques, Paris (co-directeur)
	Pascal Ory	Université de Versailles, Saint-Quentin-en-Yvelines
	Luisa Passerini	Insitut Universitaire Européen, Florence

Florence, Juillet 1996

EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE



3 0001 0025 6450 0

943.085 4

**Institut Universitaire Européen
Département d'Histoire et Civilisation**

5

Rosso

Danses macabres
La danse moderne en Allemagne
dans l'entre-deux-guerres

volume 1

Laure Guilbert

Thèse soumise à l'appréciation du jury en vue de l'obtention du doctorat de l'Institut
Universitaire Européen

Jury : Inge Baxmann
Heinz-Gerhard Haupt
Pierre Milza
Pascal Ory
Luisa Passerini

Humbolt-Universität, Berlin
Martin-Luther-Universität, Halle (directeur)
Institut d'Études Politiques, Paris (co-directeur)
Université de Versailles, Saint-Quentin-en-Yvelines
Institut Universitaire Européen, Florence

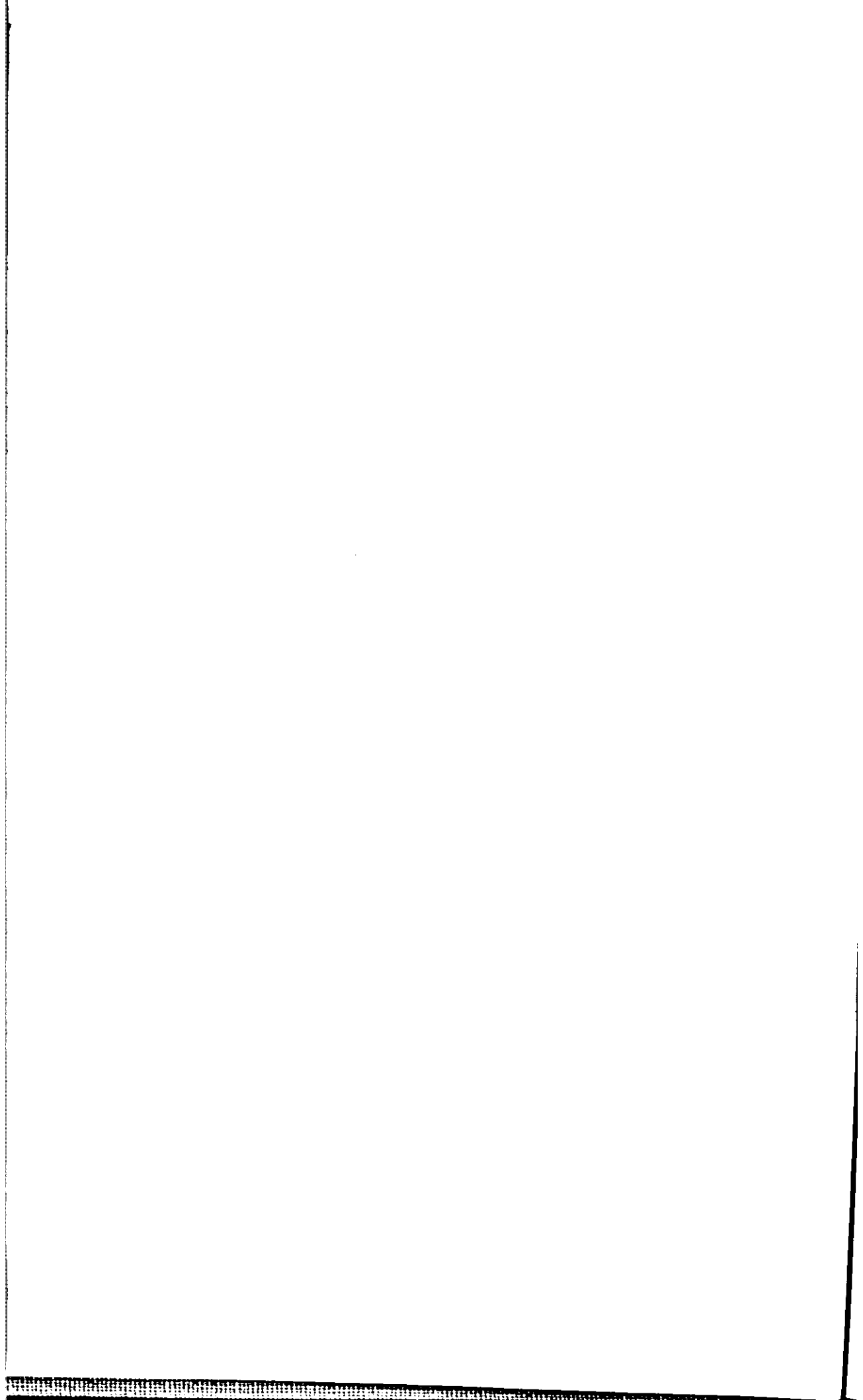
Florence, Juillet 1996

LIB
943.085-
C GUI





à Hervé et Gabriel,



"Il est plus de raison en ton corps qu'en ta meilleure sagesse".

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait
Zarathoustra*.

"Il n'est pas une seule pensée importante dont la bêtise ne sache aussitôt faire usage, elle peut se mouvoir dans toutes les directions et prendre tous les costumes de la vérité. La vérité, elle, n'a jamais qu'un seul vêtement, un seul chemin : elle est toujours handicapée".

Robert Musil, *L'homme sans qualités*.

Remerciements

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans un certain nombre de personnes dont le soutien amical, intellectuel et matériel m'a été aussi bénéfique qu'indispensable. Je voudrais remercier en premier lieu mes professeurs, Heinz-Gerhard Haupt de l'Institut Universitaire Européen de Florence et Pierre Milza de l'Institut d'Études Politiques de Paris, qui m'ont accordé leur confiance dans un domaine peu connu des Sciences humaines. Je tiens également à dire ma gratitude à Marion Kant, Isabelle Launay, Éric Michaud et Jean-Michel Palmier qui ont nourri cette recherche de leurs riches connaissances et de leurs réflexions exigeantes.

De nombreux archivistes ont facilité la compilation des documents nécessaires à ce travail, notamment Annelore Erlekamm à l'Académie des beaux-arts de Berlin, Monsieur Felhauer au Centre documentaire de Berlin, Madame Hoppe aux Archives municipales de Dresde, Radu Klapper à la Bibliothèque de la danse d'Israël et Madame Pfullmann aux Archives fédérales de Potsdam. Je leur en suis reconnaissante. La rencontre des acteurs et des témoins de la danse moderne a représenté une étape importante de ma démarche. Je remercie tous ceux et celles qui m'ont témoigné de leur patience et de leur sollicitude, en particulier Karin Waehner, qui m'a initiée à la danse, ainsi que Deborah Bertonov et Julia Marcus.

Je voudrais dire ma gratitude à tous mes amis chercheurs avec qui j'ai partagé, durant ces années, un même goût de l'histoire. Merci également à mes lecteurs vigilants, Valérie de Changy, Anne Couderc, Graziella Fortunato, Sébastien Lion, Sylvie Rab, Jean-Paul Zuniga et surtout Marie Chessel. Merci enfin à ceux qui m'ont accueillie lors de mes voyages, notamment Dan Enger et Kate Winskell, Jonathan Eisenberg, Carol Fiedler, ainsi que Katja Friedländer et Andreas Passauer.

Agnès Hochberg nous a quittés il y a quelques mois. Sa pensée nous a accompagnés et soutenus tout au long de ce travail.

Danses macabres

La danse moderne en Allemagne dans l'entre-deux-guerres

Introduction générale - La danse et l'oubli

Première partie

Les danseurs modernes à la reconquête du sacré dans la culture (1913-1934)

Chapitre 1 - Un nouvel humanisme dans le sillon du romantisme anticapitaliste (1913-1930)

- A. Le nouvel enchantement du monde
- B. L'utopie vécue des danseurs
- C. La recherche d'une légitimité sociale et culturelle

Chapitre 2 - Les danseurs face au nazisme : les scissions de l'année 1933

- A. Les scissions du milieu de la danse
- B. Les scissions dans les discours sur la danse

Chapitre 3 - Le ralliement des cercles de la danse au régime nazi (1933-1934)

- A. Rudolf Bode et le Front de combat pour la culture allemande
- B. Mary Wigman et la communauté de danse de Dresde
- C. Rudolf von Laban et la tradition du théâtre
- D. Fritz Böhme et le mouvement folklorique

Deuxième partie

L'avènement de la culture du mouvement sous le nazisme (1934-1945)

Chapitre 1 - Les revers de la reconnaissance institutionnelle

- A. La mise en place de contrôles formels à la Chambre de théâtre du Reich
- B. Deux axes de la politique nazie

Chapitre 2 - La danse dans les coulisses du pouvoir

- A. L'emprise croissante des administrateurs de la danse
- B. Les éminences grises de la danse

Chapitre 3 - Propagande et programmes culturels : vers une avant-garde conformiste ?

- A. Les festivals de la danse de l'État nazi (1934-1935)
- B. La danse aux Jeux olympiques : une esthétisation de la politique (1936)
- C. Les années d'avant-guerre et de guerre : la danse impunie (1937-1945)

Conclusion générale - La danse et la mémoire

Sources et bibliographie

Annexes

Sigles, abréviations et termes étrangers utilisés

Archives

AK : Akademie der Künste (Berlin)
BA : Bundesarchiv (Potsdam, Berlin)
BAF : Bundesarchiv - Filmarchiv (Berlin)
BDC : Berlin Document Center (Berlin)
DB : Deutsche Bücherei (Leipzig)
DLI : Dance Library of Israel (Tel Aviv)
HA : Historisches Archiv (Cologne)
OpG : Opéra Garnier (Paris)
GStAPK : Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (Berlin)
IZG : Institut für Zeitgeschichte (Munich)
StA : Staatsarchiv (Berlin, Dresde, Leipzig, Munich)
StdA : Stadtarchiv (Dresde, Munich)
ThWS : Theaterwissenschaftliche Sammlung (Cologne)
TzA : Tanzarchiv (Cologne, Leipzig)

Groupements et organisations

BDM : Bund Deutscher Mädel (Ligue des jeunes filles allemandes)
CIO : Comité International Olympique
DAF : Deutsche Arbeitsfront (Front du travail allemand)
DKV : Deutsche Körperbildungverband (Association allemande pour l'éducation corporelle)
KdF : Kraft durch Freude (Organisation des loisirs "La force par la joie")
KPD : Kommunistische Partei Deutschlands (Parti communiste allemand)
NSDAP : Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei (Parti national-socialiste allemand des travailleurs)
NSLB : Nationalsozialistischer Lehrerbund (Ligue nationale-socialiste des enseignants)
OTO : Ordre des Templiers Orientaux
RKW : Reichskunstwart (ministère des Affaires culturelles)
RMK : Reichsmusikkammer (Chambre de musique du Reich)
RMVP : Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (ministère du Reich de l'Information du Peuple et de la Propagande)
RMWEV : Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung (ministère du Reich de la Science, de l'Éducation et de l'Enseignement du Peuple)
RTK : Reichstheaterkammer (Chambre de théâtre du Reich)
RKK : Reichskulturkammer (Chambre de culture du Reich)
SPD : Deutsche Sozial-demokratische Partei (Parti social-démocrate)
SS : Schutzstaffel (Section de protection)

Termes étrangers

Ausdruckstanz : danse d'expression
Bewegungskultur : culture du mouvement
Führerprinzip : principe nazi selon lequel le chef doit avoir une autorité indiscutée
RM : Reichsmark
völkisch : vocable utilisé sous le nazisme pour marquer l'appartenance à la race aryenne
Volksgemeinschaft : communauté du peuple
Weltanschauung : vision du monde

Introduction générale

La danse et l'oubli

Les amnésies du corps

La danse contemporaine n'a pas encore pensé la traversée de ses ancêtres modernes sous le nazisme. Elle vit sur un héritage qui laisse plus de place à la légende qu'à la réalité. La légende est celle d'un art d'avant-garde, d'inspiration humaniste, qui aurait été censuré et exploité par le régime hitlérien. La réalité - telle qu'elle nous est apparue - est celle d'un art qui a servi l'édification du mythe national-socialiste. La mémoire des témoins et des héritiers de la danse moderne reflète cette contradiction. Elle constitue une mosaïque d'interprétations divergentes qui obscurcissent un passé tabou. Chacun s'approprie une part de vérité en fonction de sa place dans le mouvement moderne, mais tous s'accordent pour défendre l'image d'un art victime du nazisme.

Le témoignage posthume de la première génération des danseurs modernes est dominé par le souvenir d'une aventure artistique incomparable. La vision de l'oeuvre accomplie l'emporte chez ceux qui ont traversé l'époque hitlérienne. Ces derniers masquent dans les affres de la guerre le tabou de leur collaboration et revendiquent leur appartenance à une culture allemande imperméable à l'idéologie nationale-socialiste et étrangère à sa dictature meurtrière. Les danseurs engagés dans les mouvements socialistes sous Weimar nourrissent, quant à eux, la mémoire de l'exil. Ils sont convaincus de l'adéquation entre la philosophie du mouvement moderne et les valeurs de progressisme social de la lutte des classes. L'idée que leurs propres maîtres et que leurs collègues aient pu flirter avec un régime qu'ils ont eux-mêmes combattu leur paraît insensée. Enfin, les artistes juifs allemands, rescapés du nazisme et initiateurs de la danse moderne en Palestine, sont déchirés entre le doute sur les maîtres compromis avec les bourreaux et le souvenir vivant de leur éducation allemande. Ils préfèrent croire que ces

derniers ont vécu dans un univers de contraintes politiques irrépressibles, plutôt que de les remettre en cause et de perdre, une nouvelle fois, le souvenir d'un passé précieux.

La génération de l'après-guerre livre une autre facette de cette mémoire. Elle regarde sa découverte de la danse moderne dans les ruines de l'Europe comme un moment décisif de renaissance. A cause de cela, elle est particulièrement attachée à l'image d'un art, respectueux de l'individualité et porteur de valeurs humanistes. C'est cet héritage qu'elle transmet à la génération contemporaine et qui alimente certains aspects du courant postmoderne de la danse, notamment la conception d'une pratique mineure, sans finalité spectaculaire, ouverte à l'abstraction, axée sur le solo et l'improvisation. Cette génération évalue le legs de ses maîtres à l'aune de la créativité chorégraphique contemporaine. Parce que la danse moderne a nourri la modernité artistique du XX^e siècle, elle appartient logiquement au lot glorieux des arts modernes accusés de "dégénérescence" par le régime nazi. Elle établit ainsi une filiation directe entre les années d'or de Weimar et les "années zéro" de l'après-guerre, l'époque du nazisme constituant un temps mort dans le développement du mouvement moderne¹.

Cette difficulté des danseurs à appréhender l'ambiguïté du statut de leur art sous le nazisme s'explique par le mode de fonctionnement spécifique de la mémoire de la danse. Les danseurs ne cherchent pas à reconstruire un parcours historique, mais à renouer avec un cheminement subjectif et corporel. Pour eux, la parole est, au même titre que le corps, un moyen de transmettre un imaginaire artistique. Leur témoignage ne relève pas du discours analytique mais du récit légendaire. Il nourrit "l'histoire sainte" de la danse, seule capable de rendre compte des origines cosmogoniques de l'art du mouvement et du déroulement de ses événements fabuleux². Sa vérité se situe dans l'idylle, hors du champ de l'histoire.

Cette fonction mythologique donnée à la mémoire et à la parole est d'autant plus importante que le statut des oeuvres de danse est particulier. Contrairement à la littérature et à la peinture, la danse ne possède pas d'oeuvre-objet. Aucun musée et aucun ouvrage ne permettent à l'artiste ou à l'amateur d'art de s'abreuver à la source de cet art. Les systèmes de notation du mouvement, qui existent depuis la Renaissance, sont des outils de conservation de la chorégraphie. Mais ils ne constituent pas les oeuvres elles-mêmes³. Les oeuvres n'existent en

1 Ces hypothèses sont le résultat d'une série d'interviews effectuées auprès d'une vingtaine de danseurs appartenant aux différentes générations du mouvement moderne. Il s'agit notamment de Mia Ajolo-Pick, Yehudit Aron, Deborah Bertonoff, Rosalia Chladek, Elmerita Diviskova, Dominique Dupuy, Gabi Eldor, Else Grünebaum-Dublon, Lilo Gruber, Georg Groke, Hannah Kroner-Segal, Eva Kröschlova, Dania Levin, Hassia Levy, Ilse Loesch, Shoshana Ornstein, Paula Padani, Jacqueline Robinson, Marianne Rotschild-Silbermann, Arila Siegert, Julia Tardy Marcus, Karin Wachner et Hanne Wandike.

2 On se référera à la définition que Mircea Eliade donne de la fonction du mythe dans les sociétés religieuses, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971, p. 129.

3 Sur les systèmes de notation du mouvement, voir Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation. The Process of Recording Movement on Paper*, Londres, Dance Books, 1984 et Claudia Jeschke, *Tanzschriften. Ihre Geschichte*

réalité que dans les corps vivants. Elles disparaissent à chaque baissé de rideau et meurent avec ceux qui les dansent⁴. Leur transmission n'est possible qu'avec la médiation du chorégraphe lui-même, ou de l'interprète. Les danseurs sont des "passeurs" du mouvement : chacun détient une parcelle de l'origine, faute de pouvoir situer celle-ci dans un lieu et dans un temps concrets. Cette fragilité qui entoure l'oeuvre chorégraphique éclaire le rapport émotionnel que les danseurs entretiennent avec la mémoire orale. Elle permet, comme dans les cultures sans écriture, de transmettre les secrets d'une génération à l'autre. Elle est chargée de maintenir le feu merveilleux de l'origine, sans lequel la création ne peut survivre.

Est-ce à dire que la légende est nécessaire à la transmission artistique et que la conscience lucide empêche la créativité ? Ce serait aller à contre-courant des fondements de l'art contemporain. Le fonctionnement spécifique de la mémoire des danseurs ne peut suffire pour masquer le passé des années 1930. Il révèle au contraire la blessure silencieuse qui masque les héritiers de la danse moderne. Ce mode de transmission, qui détache le mouvement de son fond culturel, dévoile la difficulté d'assumer à la fois un héritage artistique et un passif politique. N'y a-t-il pas dans ce décalage entre mémoire corporelle et mémoire historique une forme de schizophrénie du souvenir ? Ce phénomène de refoulement d'un passé tabou évoque ce qu'Alexandre et Margarete Mitscherlich définissent comme une "incapacité de porter le deuil"⁵.

Cette recherche retrace l'histoire de ce silence. Elle montre comment cette mémoire sélective, qui privilégie l'idylle au détriment de la réalité, a pu nourrir à la fois la fascination des danseurs pour le Troisième Reich et leur désir posthume d'oubli. Tout en reconstruisant la situation concrète de la collaboration politique des danseurs, elle s'interroge sur les racines esthétiques, sociales et culturelles de la danse moderne, susceptibles d'expliquer son évolution vers le nazisme.

Les "dances macabres" (*Totentanz*), ces farandoles des morts et des vivants qui rappellent, sur les murs des églises gothiques allemandes, les fléaux des guerres, des famines et des épidémies du Moyen Age, peuvent être regardées comme une métaphore de cette histoire récente. Largement reprises dans l'imaginaire expressionniste, au lendemain de la Première guerre mondiale, les dances macabres symbolisent l'affrontement entre les extrêmes, qui caractérise la vie sociale et politique de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Elles illustrent également les ambiguïtés de la modernité artistique, partagée entre la conscience lucide du présent éphémère et l'attente messianique d'un bouleversement du réel. Elles incarnent en outre

und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bad Reichenhall, Comes, 1983.

⁴ Sur le statut spécifique de l'oeuvre de danse, voir Jean-Michel Guy, *Les publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991, p. 292-298.

⁵ Alexandre et Margarete Mitscherlich, *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, Paris, Payot, 1972.

les ambitions contradictoires de la danse moderne, à la fois animée par la recherche du neuf et désireuse d'être reconnue par la tradition. Enfin, elles font apparaître l'image d'un groupe d'artistes qui a su préserver autour de lui une fascination durable pour son art, en dépit de son attitude sous le régime hitlérien.

L'histoire de la danse sous le nazisme : une zone d'ombre

Les premières recherches historiques sur les rapports entre la danse et le nazisme ont débuté au cours des années 1980 en Allemagne, en Angleterre, aux États-Unis et en France. Elles ont été menées sur trois fronts différents, à la fois par des historiens de la culture, par des historiens de la danse et par des esthéticiens. Ces recherches comblent indéniablement un vide dans le champ de réflexion des sciences humaines, qui n'octroie généralement qu'une place marginale à la danse⁶. Les travaux consacrés à la culture sous le nazisme par Hildegard Brenner et Joseph Wulf, et, plus récemment, par Lionel Richard et Peter Reichel, illustrent ce phénomène. S'ils couvrent les domaines de la littérature, de la musique, du théâtre et du cinéma, ils laissent de côté la danse⁷.

Ces premières études témoignent néanmoins d'une difficulté à se départir de la légende de la danse moderne. Les historiens de la culture n'abordent pas de front la période nazie et s'en tiennent prudemment aux contradictions soulevées par les utopies sociales et artistiques du début du siècle. C'est le cas de Martin Green dans *Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona, 1900-1920*⁸. S'il souligne la précocité des tentations politiques de la danse, notamment en faveur du mysticisme national, représenté par Eugen Diederichs, l'éditeur des courants de réforme de la vie et de la culture corporelle, il refuse de se prononcer sur la participation de ce courant à l'élaboration du Troisième Reich. Cette approche, qui tente d'éviter les pièges d'une interprétation déterministe de l'histoire culturelle de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, permet incidemment à Martin Green de laisser intact l'héritage utopique de la

6 Rares sont les d'ouvrages traitant de l'histoire culturelle de l'Allemagne dans la première moitié du siècle qui citent les danseurs. Les quelques lignes consacrées à Harald Kreutzberg, Rudolf von Laban, Gret Palucca, Oskar Schlemmer et Mary Wigman dans les livres de Jost Hermand (*Die Kultur der Weimarer Republik*, Francfort, Fischer, 1989) et de Corona Hepp (*Avantgarde : Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, Munich, DTV, 1987) constituent une exception. John Willett est également attentif au thème de la danse (*L'esprit de Weimar. Avant-Gardes et Politique, 1917-1933*, Paris, Seuil, 1991). Il intègre une rubrique "musique, ballet, opéra" dans sa table chronologique, mais il mentionne surtout les Ballets russes de Serge de Diaghilev et les Ballets suédois de Rolf de Maré.

7 Voir Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980 ; Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993 ; Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 1988 ; Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im Dritten Reich*, Güsterloh, Sigbert Mohn, 1963-1964, 5 tomes. Seul le dictionnaire de Christian Zentner et Friedemann Bedürftig (*Das grosse Lexikon des Dritten Reiches*, Munich, Südwest, 1985) mentionne le parcours de quelques danseurs sous le nazisme, dont ce d'Harald Kreutzberg, de Rudolf von Laban et de Mary Wigman.

8 Martin Green, *Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona, 1900-1920*, Londres, University Press of New England, 1986.

danse moderne. Mais elle ne répond pas la question centrale de la collaboration des danseurs avec les nazis.

Les historiens de la danse sont partagés, quant à eux, entre le questionnement sur les années 1930 et le désir de rendre hommage à un mouvement artistique encore vivant. Les premiers travaux qui traitent de cette période ont été publiés en Allemagne de l'Ouest et de l'Est dans le cadre des commémorations du centenaire de la naissance des principales figures de la danse moderne, Rudolf von Laban et Mary Wigman⁹. La revue *Tanzdrama*, créée en 1987 à Cologne par la Société Mary Wigman, reflète la position paradoxale d'un groupe de réflexion, partagé entre l'exploration d'un champ inédit de la recherche historique et la défense d'une tradition¹⁰. L'exposition consacrée à "La danse d'expression entre 1900 et 1945" et présentée au printemps 1993 à l'Académie des beaux-arts de Berlin, reflète ce point de vue¹¹. Les recherches biographiques sur Rudolf von Laban, menées par Valerie Preston-Dunlop au Laban-Center de Londres s'inscrivent également dans cette perspective¹².

Ne sachant tracer la limite qui sépare le domaine de l'histoire de celui de l'histoire de l'art, les chercheurs allemands et anglais qui se sont penchés sur le sujet apportent une interprétation discutable de la collaboration des danseurs avec le régime hitlérien. Elle repose sur un triple postulat qui, certes, brise le silence sur les années 1930, mais n'en reproduit pas moins l'image faussée d'un art victime de la dictature hitlérienne.

Le premier postulat concerne le statut de l'artiste moderne dans la société contemporaine. Il s'appuie sur l'idée selon laquelle l'artiste reste souverain, quels que soient le

⁹ Les centenaires de la naissance de Rudolf von Laban et de Mary Wigman ont donné lieu à deux expositions successives à l'Académie des beaux-arts de Berlin-Est, en 1979 et en 1986 (voir Hannelore Köping-Renk, "Die Ausstellung "Tanz ist Leben" zum 100. Geburtstag von Rudolf von Laban", in *Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes*, Berlin, Henschel, 1982, p. 30-35 ; Mary Wigman, *Sprache des Tanzes*, Berlin, Henschel, 1986). Le centenaire de la naissance de Mary Wigman en 1986 a également été célébré en RFA par de nombreuses manifestations : une exposition à l'Académie des beaux-arts de Berlin-Ouest, la publication d'une biographie (Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Weinheim, Quadriga, 1986), la réédition d'une partie des mémoires de la danseuse (Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Munich, Battenberg, 1986 (1ère édition 1963) ; Walter Sorell, *The Mary Wigman's Book*, Middletown, Wesleyan University Press, 1986 (édition allemande 1973)), la création de la Société Mary Wigman, rassemblant les héritières de la danse moderne, et l'émission d'un timbre à l'effigie de la chorégraphe. Cette redécouverte d'un passé artistique oublié s'est également traduite dans le domaine chorégraphique par un travail de reconstruction de créations anciennes. Suzanne Linke en RFA et Arila Siegert en RDA se sont penchées les premières sur les oeuvres de Dore Hoyer et de Mary Wigman. Plus récemment en France, Marion Bastien, Marylène Breuker, Christine Brunel et Luc Petton ont exploré les oeuvres de Rosalia Chladek, Dominique Dupuy, Hanya Holm, Lucas Hoving, Harald Kreutzberg, Jacqueline Robinson, Karin Waehner et Mary Wigman.

¹⁰ *Tanzdrama-Magazin, Die Zeitschrift für Geschichte und Gegenwart des modernen Tanzes*, Mary Wigman-Gesellschaft e. V., Cologne, 1987-1996. Le comité de rédaction comprend, entre autres, Barbara Malasek, Hedwig Müller, Martina Peter-Bolaender et Patricia Stöckemann.

¹¹ Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, "... Jeder Mensch ist ein Tänzer". *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, catalogue de l'exposition organisée à l'Académie des beaux-arts de Berlin, du 2 mai au 13 juin 1993, en collaboration avec les Archives de la danse de Cologne, Giessen, Anabas, 1993.

¹² Voir notamment Valerie Preston-Dunlop, John Hodgson, *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1990.

système politique et la société qui l'entourent. Sa personnalité tient lieu de bouclier invincible face aux aléas de l'histoire. Cette aura posée sur la figure de l'artiste hérite de la conception wagnérienne du génie créateur, dominant le destin des mortels par ses talents de visionnaire démiurge. Elle débouche sur un second postulat : l'apolitisme des danseurs. L'engagement artistique trop exclusif dont ils auraient témoigné s'expliquerait par leur naïveté face à la montée du nazisme. Hedwig Müller écrit à ce sujet : "la passion de la danse a fait de la jeune génération, dénuée d'esprit critique, et de la vieille génération, sans culture politique, des victimes faciles de l'emprise nationale-socialiste"¹³. Cette interprétation, qui tend à exempter les danseurs de toute responsabilité politique, ne permet pas seulement de présenter leur collaboration avec le Troisième Reich comme un "faux-pas". Elle repose enfin sur un troisième postulat : le quiproquo esthétique entre les danseurs et leurs mécènes nazis, malentendu attesté par les censures subies par les danseurs. Cette logique, qui ne tient pas compte des conflits de pouvoirs dans le régime nazi, permet cette fois-ci d'exempter les danseurs de leur responsabilité artistique et, en dernier ressort, de préserver l'autonomie de la sphère créative.

Les historiens de la danse parviennent donc à un curieux renversement de perspective. Au lieu de s'interroger sur la spécificité d'un milieu qui a échappé aux autodafés de 1933, leur interprétation reste influencée par l'histoire de l'exil des artistes modernes et par celle des arts accusés de "dégénérescence" par le régime¹⁴. Elle tend ainsi à transformer en victimes les danseurs qui rencontrent des difficultés avec l'administration nazie, et à effacer sous un voile pudique les années de collaboration de ceux qui partent en exil avant la guerre¹⁵.

Ces interprétations reflètent, dans une certaine mesure, les thèses des historiens du nazisme, qui ont longtemps alimenté l'idée selon laquelle l'histoire allemande des années 1930 constituait un accident de parcours et le régime nazi correspondait à une époque acculturée¹⁶. Les historiens de la danse de RDA ont eu à cet égard une approche plus critique, posant les premiers la question de la porosité entre l'esthétique de la danse et l'idéologie. Néanmoins, si leur interprétation du parcours de Rudolf von Laban et de Mary Wigman est apparue plus polémique que celle des historiens d'Allemagne de l'Ouest¹⁷, elle a surtout nourri

13 "Die Tanzleidenschaft machte die junge Generation in ihrer jugendlichen Kritiklosigkeit und die ältere Generation in ihrer politischen Ignoranz zum leichten Opfer für die nationalsozialistische Einflussnahme" ; Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 130.

14 En donnant une large place aux danseurs victimes de la censure et aux exilés, l'exposition de l'Académie des beaux-arts sur la danse moderne propose une interprétation biaisée de la réalité ; Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 202-218.

15 Voir Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich. Ein Beitrag zum Verständnis eines problematischen Verhältnisses", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 8-13 ; "Rudolf Laban and Kurt Jooss in Exile : their Relationship and Diverse Influence on the Development of 20th Century Dance", in Günther Berghaus (éd.), *Artists in Exile*, Bristol University Press, 1990.

16 Voir à ce propos la synthèse établie par Peter Reichel, *op. cit.*, p. 15-16.

17 Voir les deux publications de l'Académie des beaux-arts de Berlin-Est : *Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des Modernen Tanzes : Laban, Palucca, Rudolf, Schilling, Weidt, Wigman*, Berlin, Henschel, 1982 ; *Mary Wigman, Sprache des Tanzes*, Berlin, Henschel, 1986.

l'antagonisme traditionnel entre les deux académies des beaux-arts de Berlin. Elle a notamment permis de préserver l'aura de la danseuse Gret Palucca, figure de proue de la vie du régime est-allemand depuis l'après-guerre¹⁸.

Les esthéticiens s'appuient enfin sur la spécificité de leur discipline pour contourner les problèmes historiques du nazisme. Tenant également compte du prestige de la personnalité artistique, ils défendent la thèse selon laquelle la spécificité ontologique de la danse la protégerait d'une totale fusion avec le champ sociopolitique et l'histoire des idées. L'impact du nazisme se réduirait dès lors à des contingences structurelles et n'infléchirait pas le travail créatif. L'origine de cette démarche est à chercher dans les fondements philosophiques et dans les méthodes de la recherche en danse, définis en France dans les années 1970 par Michel Bernard. Ses travaux sur la perception du spectacle chorégraphique s'appuient en grande partie sur la psychanalyse, la phénoménologie et l'anthropologie, mais ils n'intègrent volontairement pas l'analyse historique¹⁹. Selon Michel Bernard, le discours historique a tendance à vouloir réduire "l'objet danse" à un produit déterminé par le jeu des transformations du contexte sociopolitique et à nier sa spécificité esthétique. Or, c'est précisément la spécificité du "discours chorégraphique" qu'il s'attache à développer en discipline de recherche autonome. L'ensemble de ses travaux sur "la corporéité" reflète cette position²⁰. La réflexion qu'il mène sur "les paradoxes du langage de la danse de Mary Wigman" s'inscrit également dans cette logique. S'il analyse parfaitement en quoi l'art de Mary Wigman est habité par "l'imaginaire de la culture germanique", il se défend de relier ses conclusions à des "causes ou des raisons historiques et sociologiques"²¹.

Les résultats paradoxaux de ces différentes approches de la danse révèlent une difficulté de nature philosophique. Comment aborder la continuité d'une avant-garde moderne sous le nazisme ? Comment comprendre qu'un courant artistique, à l'origine des révolutions du mouvement du XX^e siècle, ait pu se rallier à un régime qui planifiait la mort dans les camps de

18 La danseuse a reçu un dernier hommage officiel par le régime est-allemand en 1987, à l'occasion de son 85^{ème} anniversaire. Une exposition a été organisée par les Staatliche Kunstsammlungen de Dresde : *Künstler um Palucca*, Dresde, catalogue de l'exposition organisée au Kupfersich-Kabinett du 27 mai au 14 août 1987. Marion Kant est la seule historienne de la danse de l'ancienne RDA à avoir tenté de présenter l'envers de la légende de Gret Palucca. Voir en particulier sa conférence donnée le 1er juin 1993 à l'Académie des beaux-arts de Berlin sous le titre "Erbe des Ausdruckstanzes. Palucca, Wigman, Vogelsang vom Dritten Reich zur Sowjetischen Besatzungszone", manuscrit.

19 Voir Michel Bernard, *L'expressivité du corps*, Paris, Éditions Universitaires, 1976 ; "Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique", colloque du Festival de danse de Cannes, novembre 1990.

20 Le terme de "corporéité" apparaît préférable à Michel Bernard à celui de "corps", car il répond mieux aux expériences de l'art contemporain. Il ne le définit pas comme une simple enveloppe anatomique, mais d'abord comme un "réseau plastique contingent et instable de forces sensorielles, motrices, pulsionnelles". Voir Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Éditions Universitaires, 1975 ; "De la corporéité comme 'anticorps' ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de 'corps'", in *Le corps rassemblé*, Montréal, Université de Québec, Agence d'Arc, 1991.

21 Michel Bernard, "De l'imaginaire germanique du mouvement ou les paradoxes du "langage de la danse" de Mary Wigman", in *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, 1984.

d'extermination ? Les historiens et les esthéticiens de la danse tentent, chacun à leur façon, de surmonter ce qu'ils considèrent comme une contradiction : les liens entre la modernité et la réaction, les affinités entre l'utopie et l'idéologie. Leurs travaux témoignent de la difficulté d'envisager à la fois la collaboration concrète des danseurs et les affinités esthétiques et culturelles du mouvement moderne avec le nazisme. Ils aboutissent ainsi à des résultats partiels qui reproduisent le point aveugle des années 1930. Les aspérités qu'offre la danse moderne à ses interprètes rappellent le cas du philosophe Martin Heidegger. La question de son soutien politique au Troisième Reich soulève non seulement celle de sa complicité philosophique avec le nazisme, mais aussi celle de l'aveuglement de l'intelligentsia occidentale après la guerre²².

Les ambiguïtés de la danse moderne dans l'Allemagne de Weimar et sous le Troisième Reich

Le but de cette thèse est de résoudre ces contradictions et d'expliquer pourquoi et comment un art, né de la modernité, a pu aussi nourrir les mythes du Troisième Reich. Nous appuierons notre démonstration sur une double perspective. La première consiste à déconstruire la légende de la danse moderne en établissant un tableau précis de la collaboration politique et institutionnelle des danseurs. La seconde, plus complexe, s'attache à cerner les éléments culturels, philosophiques et esthétiques susceptibles d'éclairer les affinités entre l'art du mouvement et l'idéologie nationale-socialiste : par quel biais les danseurs abordent-ils le nazisme ? En quoi les valeurs du courant moderne permettent-elles d'expliquer le progressif glissement de leurs visions artistiques vers des projets politiques ? Qu'est-ce que ces attirances révèlent des nostalgies et des rêves communs au mouvement moderne et au national-socialisme ? Nous tenterons moins de montrer les quiproquos entre la danse et le nazisme que les confluences ambiguës et les intérêts réciproques qui ont provoqué le rapprochement progressif des milieux artistiques et politiques.

Dans cette optique, nous choisirons de nous placer dans une chronologie large qui s'étend de 1913 à 1945. On ne peut effectivement comprendre l'évolution de la danse moderne au cours des années 1930 et 1940 sans s'interroger en amont sur la naissance de cet art à la veille de la Première guerre mondiale et sur son développement sous Weimar. Ce choix, qui revient à situer l'étude du Troisième Reich sur une longue période, n'est pas original. C'est celui des historiens qui réfléchissent sur la question de la continuité ou de la discontinuité du nazisme dans l'histoire allemande. Cette recherche se distingue néanmoins des études traditionnelles par son orientation culturelle. Le champ de la recherche sur le nazisme a été longtemps exclusivement centré sur l'analyse des fondements socioéconomiques et des

²² Sur les débats autour de l'œuvre et de la vie de Martin Heidegger, voir la synthèse établie par Luc Ferry et Alain Renaut, *Heidegger et les Modernes*, Paris, Grasset, 1988.

structures étatiques de la société allemande²³. Les travaux sur l'histoire des mentalités, des idées et de la culture des masses sont restés marginaux jusqu'aux années 1970²⁴. Ils constituent pourtant un domaine de réflexion essentiel pour comprendre "les mécanismes du consensus" qui se sont progressivement établis entre la culture et un régime fondé sur la négation des valeurs humaines²⁵. Les recherches récentes ont notamment permis de mettre fin à l'idée selon laquelle le Troisième Reich aurait correspondu à une époque de "non-culture". Elles ont jeté un éclairage inédit sur la continuité des traditions esthétiques dans les années 1930, soulignant le rapport instrumental qui s'est alors instauré entre la "belle apparence" du régime nazi et sa politique criminelle²⁶.

Notre étude sur la danse moderne s'inscrit dans cette perspective. Elle se compose de deux parties, elles-mêmes subdivisées en trois chapitres. La première partie couvre la période 1913-1934 et montre comment la recherche du sacré des danseurs modernes finit par rejoindre le messianisme culturel du national-socialisme. La seconde partie porte sur les années 1934-1945 et étudie les formes et les modalités de la collaboration des danseurs avec le Troisième Reich. Celle-ci se fonde sur l'attente, en permanence renouvelée, de l'avènement d'une "culture du mouvement" (*Bewegungskultur*), dont la danse serait le fer de lance.

Ce plan permet d'aborder plusieurs thèmes de réflexion spécifiques à l'histoire culturelle de l'entre-deux-guerres. Le premier concerne les formes prises par la crise de la modernisation en Allemagne. Le climat de pessimisme culturel qui se répand au XIX^e siècle se conçoit comme une réaction à une série de processus de transformation - industrialisation, constitution de la nation et démocratisation - qui se déroulent simultanément dans une société peu préparée à les accueillir. Au début du siècle, les mouvements de réforme de la vie reprennent à leur compte la critique d'un monde désenchanté et rendu esclave de la machine. Ils développent un idéalisme de la régénération emprunt de religiosité, dont le national-socialisme se nourrit également²⁷. Si les danseurs sont amenés à prendre position par rapport aux problèmes de la modernité technique, dans quelle mesure leurs aspirations à un monde nouveau recroisent-elles les domaines d'investigation du nazisme ?

Le deuxième thème de réflexion concerne le statut de l'avant-garde moderne dans la société allemande. A la fin du XIX^e siècle, les artistes ont rompu avec la fonction traditionnelle

23 Pour une synthèse sur l'historiographie du nazisme, voir Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1992.

24 Peter Reichel, *op. cit.*, p. 20-26.

25 Cette expression est employée par Pierre Milza, in Pierre Milza, Fanette Roche-Pézar, *Art et fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 1930 à la défaite de l'Axe*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 253.

26 Peter Reichel, *op. cit.*, p. 15-16.

27 Voir l'introduction de Georg Lachmann Mosse, *The Crisis of German Ideology : Intellectual Origins of the Third Reich*, New York, Grosset's Universal Library, 1964.

de l'art comme *mimesis*, affirmant vouloir s'appropriier le réel pour le réinventer. En sortant des règles de l'académisme, ils ont ouvert la voie à un nouveau style d'artiste, sorte de Prométhée démiurge, porteur de visions du monde. Ils ont de ce fait accentué la dimension religieuse donnée à la culture bourgeoise en Allemagne. Or, dans le même temps, on a vu apparaître des traits esthétiques et volontaristes dans la conception de la politique du nouvel État national bismarckien. L'idéologie nationale-socialiste a tiré profit de cette fonction ambivalente donnée à l'esthétique, allant jusqu'à assimiler le Troisième Reich à une oeuvre d'art totale en cours de réalisation²⁸. Si l'on trouve là un terrain commun entre l'art et la politique, sous quelles formes celui-ci se révèle-t-il dans la danse ?

Enfin, le troisième thème de réflexion découle du précédent. Il concerne l'importance accordée par le national-socialisme à la culture visuelle et aux loisirs de masse. Dès ses débuts, sous Weimar, le NSDAP intègre à son arsenal de propagande les moyens de communication modernes inaugurés par la radio et le cinéma, les procédés de mise en scène inspirés de l'architecture et du théâtre modernes, et le principe des rassemblements de masse hérité des mouvements gymniques²⁹. Le NSDAP met ces inventions de la civilisation moderne au service de son utopie réactionnaire, dans le but de capter et de satisfaire les besoins esthétiques, culturels et émotionnels des masses. Cette priorité donnée à la mise en scène du visuel et au vécu collectif explique en partie la fascination que le nazisme a su générer autour de lui. Cette exploitation débouche cependant, sous le Troisième Reich, sur "un nivellement absolu des domaines culturel et politique"³⁰. Comment l'avant-garde de la danse moderne se situe-t-elle par rapport à ce jeu de miroirs orchestré par le nazisme ? Dans quelle mesure l'utopie d'un corps neuf et la dimension subjective donnée au mouvement recroisent-elles les pôles d'intérêt du régime nazi ?

La finalité de notre recherche n'est pas de démontrer une filiation directe entre le wagnérisme et le nazisme. Nous tenterons certes d'éclairer les problèmes spécifiques auxquels les danseurs allemands sont confrontés. Mais notre réflexion se situe dans le cadre plus vaste d'une contrainte historique inédite - le phénomène du fascisme - qui s'impose à l'ensemble de la civilisation européenne durant la première moitié du XX^e siècle³¹.

28 Voir Éric Michaud, *Une construction de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, thèse de doctorat d'État en histoire de l'art, Université Paris I, 1995.

29 Voir Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder : die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn, Dietz, 1990.

30 La question de la fascination exercée par le régime nazi sur les masses constitue le thème central de la réflexion de Peter Reichel, *op. cit.*, p. 33. Sur le phénomène de l'irrationalisme, voir également Wolfgang Lipp, "Magie - Macht und Gefahr. Zur Soziologie des Irrationalen", in *Archiv für Kulturgeschichte*, 1984, n° 66, p. 387-423.

31 Sur l'interprétation du phénomène du nazisme, voir Ian Kershaw, "Le nazisme : un fascisme, un totalitarisme ou un phénomène unique en son genre ?", *op. cit.*, p. 56-94.

Les archives de la danse : un enjeu d'interprétation

Le corpus dont nous disposons comporte des sources aussi variées qu'abondantes. Il comprend d'une part, des sources écrites, manuscrites et publiées : les archives des danseurs et de leurs associations, les archives administratives municipales, nationales et gouvernementales des politiques artistiques de la République de Weimar et du Troisième Reich, mais aussi les publications des écrivains de la danse, ainsi que les revues spécialisées et culturelles de l'entre-deux-guerres. Ce corpus comprend, d'autre part, quelques extraits de films et des collections de photographies. Outre certaines collections privées³², les principaux lieux de conservation de ces archives sont l'Académie des beaux-arts de Berlin, les Archives de la danse de Leipzig et les Archives fédérales de Berlin et de Potsdam³³. Il englobe enfin une vingtaine de témoignages oraux, enregistrés et recueillis auprès de plusieurs générations de danseurs et d'écrivains de la danse.

L'intérêt que présentent ces sources est double. Par leur diversité, elles invitent à multiplier les angles d'approche et à croiser les informations. Elles favorisent ainsi plusieurs niveaux de lecture : politique et institutionnel, culturel et intellectuel, esthétique et biographique. En outre, par leur aspect inédit, elles autorisent à penser qu'un vaste champ de recherche se trouve désormais entrouvert : cette documentation a été à peine exploitée par les chercheurs³⁴ et aucun recensement global des archives de la danse n'existe jusqu'à ce jour³⁵. Les inconvénients ne sont toutefois pas négligeables. Les collections de films et de photographies sont extrêmement lacunaires. L'émergence de la danse moderne étant contemporaine de celle du cinéma, il n'est pas surprenant qu'aucun fonds documentaire de cette sorte n'existe. L'idée de constituer une mémoire visuelle de la danse est parfaitement anachronique pour l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, la seconde-guerre mondiale et la division des deux Allemagnes durant la guerre froide ont laissé des traces. Les fonds qui ont disparu avec les bombardements de 1943-1944 masquent dans l'ombre certaines institutions ou personnalités importantes du milieu de la danse³⁶. Le dédoublement des lieux d'archives entre la RDA et la RFA, ajouté à la multiplicité des sources, ont également rendu délicate la collecte d'un corpus complet³⁷.

32 On a pu notamment consulter les collections privées d'Elisabeth Böhme et d'Ilse Loesch à Berlin, ainsi que celles d'Elmerita Diviskova à Brno et de Julia Tardy-Marcus à Paris.

33 Pour une présentation exhaustive des sources, voir la bibliographie générale.

34 Les fonds Fritz Böhme, conservés aux Tanzarchiv de Cologne et de Leipzig, n'ont fait l'objet d'aucune publication encore. Le cas est analogue pour les archives administratives de la politique culturelle de la danse sous Weimar, conservées à Dresde, Leipzig, Munich et Potsdam. Les archives du théâtre du ministère de la Propagande ont été seulement consultées par Lilian Karina et Marion Kant. Voir à ce propos leur ouvrage qui propose une riche compilation de documents sur la politique culturelle de la danse du nazisme, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996.

35 A cet égard, les archives des théâtres municipaux et nationaux allemands, ainsi que les sources cinématographiques, mériteraient de plus amples recherches.

36 Les archives du ministère de l'Éducation concernant la politique éducative de la danse sous Weimar et le Troisième Reich ont été en majeure partie détruites. Ainsi le fonds consacré au Bureau pour l'éducation corporelle (R 49.01, n° 16) au Bundesarchiv de Potsdam, mais aussi une partie du fonds Generalia (Rep. 76 V) concernant

Les sources iconographiques, écrites et orales posent différents problèmes. Leur exploitation technique est inséparable de questions interprétatives. Nous avons volontairement privilégié, d'une part, l'exploitation des sources écrites sur celle des sources iconographiques, d'autre part, une approche empirique sur une analyse théorique. Cela pour plusieurs raisons.

La faible utilisation des images procède tout d'abord d'un constat. Les collections de films et de photographies étant incomplètes, il est difficile de suivre avec précision les itinéraires chorégraphiques des danseurs. Ce choix méthodologique correspond également à la volonté d'éviter les deux principaux écueils auxquels se sont confrontés les chercheurs précédents. Le premier est la surestimation du pouvoir d'information intrinsèque des images. L'exposition de photographies de l'Académie des beaux-arts du printemps 1993 à Berlin en est un exemple³⁸. Dans le but de présenter une histoire visuelle de la danse moderne entre 1900 et 1945, ses organisateurs ont choisi de limiter les commentaires à quelques panneaux d'importance réduite. Cette démarche favorise le regard émotionnel du visiteur. Elle est insuffisante pour la période nazie, qui mérite au contraire d'être introduite par un contexte historique précis. Le second écueil réside dans la surdétermination du sens historique contenu dans les images. C'est le cas de la thèse de l'historienne de la danse américaine Susan Manning, consacrée à l'oeuvre de Mary Wigman³⁹. Construite comme une "biographie dansée", elle s'appuie en grande partie sur une lecture sociopolitique des photographies des spectacles de la chorégraphe. Cette utilisation des sources iconographiques, qui privilégie une

la méthode Jaques-Dalcroze (Sekt 1, Abt. II., n° 40), les comités d'examen pour les danseurs de scène (Sekt. 1, Abt. VII., n° 1 a), le syndicat *Chorsängerverband und Tänzerbund* (Sekt. 1, n° 4-4a), l'enseignement de la danse entre 1880 et 1934 (Sekt 1., n° 5), les manifestations de la danse en 1930 (Sekt 1., n° 5a), le ballet (Sekt. 4, Abt. VII., n° 2d) et l'école Folkwang de Essen en 1933 (Sekt. 14, Abt. 14, n° 3a) au Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz de Berlin. Le Staatsarchiv de Dresde fait également état de fonds manquants, notamment ceux du Conservatoire de Dresde entre 1934 et 1945 et de l'École Supérieure de Musique entre 1924 et 1948. En outre, une partie des dossiers des membres de la Chambre culturelle du Reich ont été détruits lors des bombardements de 1943 sur la Direction centrale du ministère de la Propagande. Cela explique la pauvreté de certains dossiers conservés au Berlin Document Center (par exemple ceux des chorégraphes Dorothee Günther, Lizzie Maudrik, Rudolf von Laban et Mary Wigman), et l'absence de nombreux autres dossiers concernant des écrivains (Félix Emmel), des musiciens et des compositeurs (Hans Johannes Hasting, Herbert Trantow et Rudolf Wagner-Régeny), des photographes (Siegfried Enkelmann et Charlotte Rudolf), ainsi que des danseurs et des pédagogues (Margarethe Curth, Ursula Falke, Ernst Ferand, Gustav Joachim Fischer-Klamt, Hans Huber, Albrecht Knust, Marie-Luise Lieschke, Hanns Niedecken-Gebhard, Max Pfister-Terpis, Berthe Trümpy, Grete Wiesensthal, etc.). Enfin, il faut mentionner la disparition, en 1943, de l'ensemble des archives et de la bibliothèque de la danse, rassemblées par Fritz Böhme sous l'autorité du ministère de la Propagande.

37 De nombreux fonds d'archives restent encore à consulter : en particulier à Berlin, le fonds Gret Palucca de l'Académie des beaux arts, à Cologne, le fonds Hanns Niedecken-Gebhard de l'Institut du théâtre, à Munich, les collections du Musée du théâtre, et à Thurnau, le Forschungsinstitut für Musiktheater de l'Université de Bayreuth. Par la suite, il pourra être aussi utile de voir en Autriche, les collections de théâtre et de photographies de la Bibliothèque Nationale de Vienne et le fonds Derra de Moroda de Salzburg, en Angleterre, le fonds Rudolf Laban de la Surrey University et du Laban Center de Londres, et à New York, la New York Library for Performing Arts.

38 Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*

39 Susan Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993.

interprétation politique sans toutefois s'appuyer sur une recherche approfondie des sources écrites, comporte le risque d'aboutir à des conclusions inexactes.

Le corpus de sources écrites soulève quant à lui des problèmes d'analyse politique. Les archives de la politique culturelle de la danse du ministère de la Propagande, conservées aux Archives fédérales de Potsdam et au Document Center de Berlin, n'ont toujours pas été consultées par les historiens de la danse, six ans après la chute du mur de Berlin. Leurs recherches se sont surtout concentrées sur les collections privées des danseurs. Cela est significatif d'une méthode d'approche qui préfère la perspective biographique à l'étude des structures socioculturelles⁴⁰. Cette étude partielle des sources induit des problèmes d'interprétation. En dépit de leur grande richesse, les collections des danseurs ne permettent effectivement pas de compenser les informations fournies par les archives administratives. Elles présentent en outre l'inconvénient de refléter d'abord les aspects légendaires de la danse moderne. A ce titre, le fonds Mary Wigman, conservé à l'Académie des beaux-arts de Berlin est représentatif. S'il comprend un grand nombre de textes inédits et de notes de travail donnant accès à la pensée artistique de la chorégraphe, il ne comporte en revanche ni correspondance ni documents officiels susceptibles d'éclairer, par exemple, le développement socioculturel des écoles Wigman. De même, si les carnets intimes et les agendas de la danseuse, rédigés entre le début des années 1930 et l'époque de l'après-guerre, autorisent à poser un regard privilégié sur certains aspects sensibles de son existence, leur lecture doit être croisée avec celle des sources administratives, sous peine de n'avoir qu'une vision partielle du contexte historique.

Le dépouillement des archives de la politique culturelle de la République de Weimar et du Troisième Reich complète les résultats précédents. Il permet de retracer les grandes orientations données à la danse dans l'entre-deux-guerres, de cerner sa place spécifique par rapport aux autres arts et de souligner les ruptures et les continuités entre Weimar et le régime national-socialiste. Il concourt surtout à éclairer les intérêts communs qui lient les artistes à leurs administrateurs et le rôle actif joué par les danseurs dans la mise en place de la politique culturelle du national-socialisme. Les mesures de contrainte et de soutien, d'interdiction et d'exception, de mise à l'écart et de protection, qui nourrissent les querelles de pouvoir du nazisme, jettent une lumière inédite sur les liens qui se tissent progressivement entre la danse et l'idéologie. Cette étude du fonctionnement des structures de la danse contribue ainsi à réviser

40 La plupart des publications récentes sur l'histoire de la danse moderne se présentent sous forme de biographies. Voir entre autres Bernhard Helmich, *Händel-Fest und "Spiel der 10 000"*. Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard, Francfort, Peter Lang, 1989 ; Hedwig Müller, *op. cit.* ; Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1985 ; Patricia Stöckemann, *Lola Rogge. Ein Leben für den Ausdruckstanz. Tänzerin, Pädagogin, Choreographin*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1991 ; Giorgio J. Wolfensberger, *Suzanne Perrotet. Ein bewegtes Leben*, Bern, Benteli, 1991.

l'image, encore dominante, d'un art intégré de façon autoritaire, exploité et violenté par le Troisième Reich.

Enfin, les sources écrites mettent également en lumière les difficultés de l'approche interdisciplinaire. Combient-elles le manque de sources iconographiques et autorisent-elles à aborder les problèmes spécifiques soulevés par la création chorégraphique ? Si elles invitent à étudier l'amont et l'aval de la production des oeuvres chorégraphiques, permettent-elles de répondre à la question des éventuelles affinités entre l'esthétique du national-socialisme et la chorégraphie moderne ? Le savoir des esthéticiens se révèle à cet égard irremplaçable, car il éclaire la complexité des rapports qui s'établissent entre le lisible et le visible, dans le spectacle de danse⁴¹. Cependant, parce qu'il tient peu compte du contexte historique, il a tendance à utiliser des modèles d'analyse théoriques qui se révèlent parfois en décalage avec les faits concrets⁴². C'est pourquoi, il nous paraît indispensable de replacer dans un cadre historique les concepts esthétiques et éthiques qui ont présidé à la création chorégraphique durant la première moitié du siècle. Pour ce faire, nous n'appréhenderons pas seulement la chorégraphie par le biais des spectacles, mais nous prendrons également en compte les pratiques pédagogiques et créatives et les courants de pensée qui l'inspirent. Nous tenterons ainsi également d'apporter un regard qualitatif sur les problèmes de la création sous le Troisième Reich.

Les sources orales soulèvent enfin des questions spécifiques à l'histoire contemporaine⁴³. Les témoignages recueillis ont une valeur unique car ils nous permettent d'aborder des thèmes de réflexion que ne livrent pas - ou peu - les sources écrites. Ils nous introduisent tout d'abord à la spécificité de la transmission artistique dans la danse. Ils nous aident également à établir la topographie du milieu de la danse moderne, à reconstituer ses cercles de sociabilité, leur composition, les lieux et les motifs de rencontre⁴⁴. Croisés dans un second temps avec les informations contenues dans les sources écrites, ces témoignages contribuent à restituer le paysage des débats de la danse. Autour de quelles valeurs communes les cercles de la danse se fédèrent-ils ? En quoi ces derniers sont-ils également révélateurs des conflits humains, sociaux, artistiques et esthétiques du mouvement moderne ? Cette étude des réseaux de la danse grâce aux sources orales, permet enfin de souligner le rôle des chefs de file de la danse. Replacer le parcours de ces personnages dans un contexte de relations

41 Pour une introduction générale à l'esthétique, voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990. Sur l'esthétique de la danse moderne, voir Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne. Étude sur les écrits de Rudolf von Laban et de Mary Wigman*, Thèse de doctorat en Esthétique des arts du spectacle, Université Paris-VIII Saint-Denis, 1993.

42 Ce problème souligne de façon générale les limites de la recherche esthétique sur la danse, souvent essentiellement axée sur la danse contemporaine.

43 Sur les problèmes posés par l'histoire orale et l'histoire contemporaine, voir Agnès Chaveau, Philippe Tétart (éd.), *Questions à l'histoire des temps présents*, Bruxelles, Complexe, 1992 et Danièle Voldman (dir.), "La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales", in *Cahiers de l'IHTP*, novembre 1992, n° 21.

44 Nous nous sommes inspiré, pour ce faire, des réflexions de Nicole Racine et Michel Trebisch, "Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux", in *Cahiers de l'IHTP*, mars 1992, n° 20.

interpersonnelles complexes, où les acteurs de l'ombre occupent une place influente, contribue notamment à restituer des portraits plus vivants, débarrassés d'un masque souvent trop lisse posé par leurs hagiographes.

Ces témoignages soulignent néanmoins les limites de la recherche historique confrontée à une actualité vivace. Ils véhiculent une mémoire de la danse encore chargée de passions. Les réactions qui ont entouré, en novembre 1995, la publication dans *Le Monde* d'un article de Dominique Frétard, évoquant la collaboration des danseurs avec le régime nazi, montre combien l'évocation des années 1930 fragilise les héritiers du mouvement moderne⁴⁵. Cette émotivité des acteurs de la danse autour d'un passé tabou renvoie à son tour à celle des historiens, chargés de comprendre et de faire comprendre "l'inconcevable"⁴⁶. L'accueil critique qui a été fait, au printemps 1995 dans la revue *Tanzdrama*, à l'essai de Marion Kant consacré au parcours de Mary Wigman sous le nazisme et dans l'immédiat après-guerre, souligne la difficulté de remettre en cause la légende⁴⁷. Certains historiens de la danse n'ont pas accepté la lecture politique faite par Marion Kant des carnets intimes de la chorégraphe⁴⁸. Notre thèse n'est toutefois pas le procès des danseurs sous le nazisme. Il ne s'agit pas, ainsi que l'écrivent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, d'aborder cette époque comme "un simple dossier d'accusation", mais d'abord de regarder "l'histoire d'où nous provenons"⁴⁹.

45 Dominique Frétard, "La danse contemporaine est obsédée par la guerre et la barbarie", in *Le Monde*, samedi 9 décembre 1995, p. 25. A la suite de cet article, les danseuses Karin Waehner et Jacqueline Robinson ont voulu rencontrer Dominique Frétard, jugeant inexact le portrait qu'elle avait dressé de Mary Wigman.

46 Ian Kershaw, "La dimension morale", *op. cit.*, p. 51-55.

47 Marion Kant, "Mary Wigman - Die Suche nach der verlorenen Welt", in *Tanzdrama*, 1995, n° 25, p. 14-19, n° 26, p. 16-21.

48 Voir notamment la réponse de Marion Kant aux lettres de Gabriele Klein et du Professeur Hans-Gerd Artus, in *Tanzdrama*, 1996, n° 27, p. 32-34.

49 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1991, p. 71.

Première partie

Les danseurs modernes à la reconquête du sacré dans la culture (1913-1934)

Introduction

Dans cette première partie, nous nous interrogerons sur les raisons du ralliement des danseurs modernes au Troisième Reich. Pourquoi les représentants de la danse moderne ont-ils fait allégeance de façon si prompte et volontaire au nouveau régime ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'étudier les fondements du mouvement moderne et les problèmes hérités de l'époque du Second Empire et de la République de Weimar. Dans quelle mesure ont-ils pu favoriser des passerelles culturelles, sociales et politiques avec le régime nazi ? Il ne s'agit pas de montrer l'évolution déterministe du milieu de la danse, mais d'insister au contraire sur une transition progressive, pas nécessairement visible ni directe, vers le nazisme.

L'état des recherches sur cette question se révèle problématique. Deux thèses s'affrontent qui témoignent de la difficulté d'aborder l'intégration des danseurs au Troisième Reich autrement qu'en termes de rupture historique. La première thèse, défendue par Hedwig Müller et Patricia Stöckemann, présente la "mise au pas" des danseurs sous l'angle des mesures autoritaires des organisations nationales-socialistes¹. Cette interprétation, qui masque l'engagement politique des danseurs, permet essentiellement de préserver l'image d'un art symbole de la modernité et représentatif de l'avant-garde éclairée de Weimar. Associant les inventions géniales de la danse moderne à l'esprit de découverte et de créativité qui s'est emparé des arts au début du siècle, les deux historiennes considèrent comme un fait acquis l'appartenance du milieu de la danse aux cercles progressistes de Weimar. Si les danseurs tirent certains avantages professionnels de leur passage sous le régime hitlérien, cela ne signifie pas nécessairement qu'ils aient eu des responsabilités politiques dans ce processus².

A l'inverse, la thèse défendue par Martin Green remet en cause l'image des "années d'or" de Weimar³. Cependant, elle esquivé aussi la confrontation avec le nazisme. L'historien de la culture s'interroge sur les affinités entre les mouvements de réforme de la colonie utopique d'Ascona - auxquels participe notamment Rudolf von Laban - et les courants de pensée

¹ Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, "... Jeder Mensch ist ein Tänzer". *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas, 1993.

² Hedwig Müller, "Tänzerinnen im Nationalsozialismus", in Denny Hirschbach, Sonia Nowoselsky (éd.), *Zwischen Aufbruch und Verfolgung. Künstlerinnen der zwanziger und dreiziger Jahre*, Brême, Zeichen und Spuren, 1994.

³ Martin Green, *Mountain of Truth. The Counter Culture Begins. Ascona, 1900-1920*, Londres, University Press of New England, 1986.

conservateurs au début du siècle. Résumant le parcours du chorégraphe, il estime que s'il a contribué au "pré-nazisme", il n'a pas en revanche collaboré politiquement au régime nazi⁴. Martin Green fonde son argumentation sur le témoignage d'une ancienne secrétaire de la Chambre du théâtre du Reich, Gertrud Friedburg-Snell, selon qui l'administrateur nazi Otto Viktor von Keudell aurait travaillé contre les danseurs⁵. Ce fait, ajouté à la censure, en juin 1936, du spectacle de Rudolf von Laban, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* (*Vom Tauwind und der neue Freude*), permet à Martin Green d'aboutir au constat que l'utopie d'Ascona n'a pas trouvé son prolongement sous le nazisme. Certes, l'auteur reconnaît que "certaines des idées d'Ascona sont reconnaissables dans l'idéologie du nazisme et du pré-nazisme, même sous la forme caricaturale d'une image déformée de miroir"⁶. Il préfère toutefois relier l'héritage d'Ascona au Gandhisme. Gandhi aurait puisé ses premières idées politiques dans les mêmes cercles théosophiques et littéraires londoniens qui ont inspiré Ida Hofmann et Henri Oedenkoven, les fondateurs de la communauté suisse d'Ascona⁷. L'histoire de la danse suivrait ce schéma. Quoique partageant des affinités avec les courants de pensée du pré-nazisme, cet art serait parvenu à préserver l'éthique pacifiste et non-violente de son utopie originelle.

Ces deux thèses semblent prisonnières d'une vision dualiste de l'histoire qui sépare les "années d'or" de Weimar des "années noires" du nazisme. Parce que les historiennes allemandes conçoivent leur discipline comme une histoire de l'art, elles ne parviennent ni à cerner les problèmes susceptibles d'expliquer la continuité de la danse dans l'Allemagne hitlérienne, ni à en situer les origines. Martin Green, qui aborde la danse comme un phénomène culturel plus général, peut en revanche soulever la question des affinités intellectuelles de la danse et du national-socialisme. Cependant, parce qu'il contourne les problèmes des années 1930, sa réponse reste partielle.

Inge Baxmann semble être la première à avoir mis fin à cette conception de la rupture historique provoquée par le nazisme dans le champ culturel. Elle intègre la danse dans une histoire des sensibilités et des mentalités qui englobe l'entre-deux-guerres. Elle peut ainsi renouer avec les grandes problématiques de l'histoire culturelle de l'Allemagne de la période, mises à jour jusqu'alors dans le domaine de l'histoire de la pensée⁸. Cette perspective sera également la nôtre. Notre but est d'éclairer le glissement progressif de l'utopie de la danse vers l'utopie du nazisme. La période qui va de l'avant-guerre (1913) au début du Troisième Reich (1934) permet de reconstruire la logique spécifique de cette évolution.

4 Martin Green, *op. cit.*, p. 243.

5 Martin Green, *op. cit.*, p. 111.

6 "Some ideas of Ascona are recognizable, even in distorted mirror-image caricature, in the ideology of Nazism and pre-Nazism (...)" ; Martin Green, *op. cit.*, p. 245.

7 Il s'agit entre autre de l'influence de Tolstoï et d'Edward Carpenter ; Martin Green, *op. cit.*, p. 245-246.

8 On trouvera une liste non-exhaustive des publications d'Inge Baxmann dans la bibliographie générale.

Notre étude se divise en trois chapitres. Le premier est consacré à la naissance des utopies du mouvement au sein des utopies sociales du début du siècle et à leur développement dans la société weimarienne. Il tente de cerner les problèmes de nature esthétique et éducative, mais aussi politique et sociale qui découlent de ce processus de sécularisation. Le second chapitre, centré sur l'année 1933, se conçoit comme une topographie des réactions du monde de la danse à l'arrivée des nazis au pouvoir. Il porte sur la recomposition de l'espace socioculturel de la danse qui en résulte et sur les raisons de l'attitude étonnamment clémente des nazis à l'égard de cet art. Enfin, le troisième chapitre concerne l'entrée des danseurs dans les structures du régime nazi. Il retrace les stratégies d'intégration menées par les différents cercles de la danse entre 1933 et 1934 et analyse les motivations de leurs chefs de file.

Chapitre 1

Un nouvel humanisme dans le sillon du romantisme anticapitaliste (1913-1930)

Ce premier chapitre est consacré à l'émergence du courant de la danse moderne entre les années 1910 et l'aube des années 1930. Notre but est moins de faire une présentation exhaustive de cette période que de brosser un tableau des problèmes culturels, esthétiques et sociaux de la danse, qui peut contribuer à éclairer la période du nazisme elle-même. Il s'agit d'interroger l'image communément admise de la danse comme avant-garde weimarienne, porteuse de valeurs de progressisme social : dans quelle mesure peut-on confirmer ou infirmer cette interprétation ? Est-il possible de cerner ce qui, au cœur de la modernité de la danse, fait figure de tentation réactionnaire ? Y a-t-il, dans ce mouvement, des contradictions qui permettent de redéfinir son ancrage culturel ?

Pour répondre à ces questions, nous aborderons ce courant artistique sous l'angle encore peu étudié de la crise de la civilisation moderne, c'est-à-dire la perte du sacré et le développement accéléré du capitalisme industriel et urbain. Pour ce faire, nous considérerons la danse moderne, non pas uniquement comme un art du spectacle, mais également de façon globale, comme un courant de pensée, un mode de vie et un milieu socioprofessionnel. Dans cette optique, nous nous interrogerons en premier lieu sur la définition de la danse moderne comme utopie. En quoi les pratiques artistiques qu'elle inaugure et les conceptions esthétiques qu'elle définit sont-elles porteuses de valeurs symboliques nouvelles ?

Nous étudierons, dans un second temps, l'ancrage social de la danse moderne et ses rapports avec les utopies sociales du début du siècle. Les modes de vie et de sociabilité des danseurs permettent-ils d'éclairer l'émergence de cet art comme un mouvement culturel fondé sur un système de valeurs cohérent ? Dans ce cadre, nous tenterons de cerner les dangers

esthétiques et éducatifs qui menacent les genres et les pratiques de la danse. Révèlent-ils également des affinités et des intérêts de nature politique dans le monde de la danse ?

Enfin, dans un troisième temps, nous nous pencherons plus concrètement sur les enjeux socioprofessionnels de la danse moderne au terme des années 1920. Deux courants concurrentiels émergent alors, dominés par les figures de Rudolf von Laban et de Mary Wigman. Nous nous attacherons à comprendre de quelle façon les utopies initiales de ces pionniers du mouvement moderne prennent progressivement l'allure de visions du monde et révèlent des ambitions d'ascension sociale.

A. Le nouvel enchantement du monde

1. La quête des origines

a. Le philosophe-danseur ou l'homme réconcilié

La danse moderne n'est pas seulement l'invention de quelques génies artistiques. Elle est aussi le fruit d'une longue maturation culturelle. Elle hérite notamment de la querelle philosophique et littéraire qui oppose en Allemagne, depuis la fin du XVIII^e siècle, les partisans du romantisme et ceux du classicisme. Les débats sur la nature "apollinienne" ou "dionysiaque" de la Grèce antique renvoient directement à l'interprétation de la philosophie des Lumières. Au modèle néoclassique de la Grèce apollinienne qui nourrit la pensée rationaliste (Kant), les poètes romantiques (Herder, Hölderlin, Schelling) opposent celui d'une Grèce primitive et mystique, fondée sur l'expérience dionysiaque⁹. Cette redécouverte d'une antiquité "sauvage" répond à une volonté de réhabiliter la vie des sens (*Sinnlichkeit*) et de mettre un terme aux excès de la raison¹⁰. En affirmant la place de l'homme dans une nature cosmique face à la mécanisation du monde, les romantiques préparent le terrain des réformes de la vie du début du XX^e siècle¹¹.

⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1991, p. 42-43.

¹⁰ Louis Dumont, *L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, Paris, Gallimard, 1991, p. 132.

¹¹ Les mouvements de réforme de la vie, qui émergent au tournant du siècle, sont les premiers signes de la révolution spirituelle initiée par les romantiques. Les randonnées forestières des adolescents du mouvement des Oiseaux migrateurs (*Wandervögel*) expriment le besoin d'espace et de libération d'une génération qui a été élevée dans une discipline morale et académique stricte (Walter Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung, eine historische Studie*, Cologne, 1978). L'architecte et dessinateur Fidus se fait l'interprète de cette jeunesse en révolte contre l'enfermement des corps et saturée des cauchemars de la grande ville. Ses tableaux, notamment les *Sonnenwandler* (*Les migrants du soleil*, 1908), exaltent une humanité lumineuse, s'abandonnant librement aux ébats des bains nus et à la vie frugale dans les bois (Janos Frecot, Johann-Friedrich Geist, *Fidus, Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchbewegung*, Munich, Rogner & Bernhard, 1972).

Mais c'est surtout Friedrich Nietzsche qui prophétise une nouvelle appréhension du monde¹². Il approfondit la critique du rationalisme de ses prédécesseurs, accusant les "penseurs assis" aux "âmes bossues" et les savants aux "cabinets poussiéreux" d'avoir tué la philosophie. Il critique également les romantiques, estimant qu'ils ont rendu à l'homme son ivresse de vivre sans pour autant le libérer. En annonçant la mort de Dieu, il entend délivrer définitivement l'homme de la morale "contre nature" du christianisme et lui restituer son état d'innocence, au-delà du bien et du mal. Toute sa philosophie est une lutte contre "l'esprit de pesanteur". En usant de l'écriture poétique, il rompt avec la pensée conceptuelle traditionnelle et redonne de l'importance à la logique de la sensation. L'enjeu de son oeuvre est d'ouvrir les horizons d'une communication plus directe et plus immédiate avec le monde, et de restaurer l'unité entre la pensée et la vie.

La danse occupe une place de premier ordre dans cette démarche. Nietzsche y voit une métaphore de sa philosophie. Comme Hölderlin, qui perçoit le rythme en toute chose, il est sensible à la triade magique que forment, dans la tragédie grecque, la poésie, la danse et la musique. Le rythme fait sentir le monde. Il traduit la fulgurante émotion que la pensée ne peut saisir. Le héros de Nietzsche, Zarathoustra, est un danseur. Prophète de Dionysos, il incarne la vision de l'homme nouveau, rendu à la vie. La joie qui naît de sa danse est le signe de l'harmonie retrouvée : "Où, mieux que dans la danse, connaît-on ces instants hors du temps qui nous tombent dans la vie comme de la lune ?"¹³.

Curieusement, ce sont les peintres, avant les danseurs, qui donnent corps au rêve nietzschéen du danseur-philosophe. Les nus des peintres expressionnistes et fauvistes rompent avec les profils antiquisants du *Jugendstil* (entre autres, les groupes *Die Brücke*, *Die Blaue Reiter*, et les peintres Derain et Gauguin). Ils ne sont plus l'imitation de l'homme de l'âge d'or de la civilisation, mais l'incarnation spontanée de l'homme primitif de la genèse. Les jeunes filles aux cheveux bleus, agenouillées au bord de l'eau, et les hommes nus qui courent dans les bois, sont les enfants de Zarathoustra. Leurs maîtres ne sont ni la religion, ni la science, mais le ciel pur et la terre. Ils sont loin du monde disloqué et souffrant, au cœur d'un cosmos intact qui invite à l'effusion. Leurs gestes dévoilent l'avènement d'un temps spirituel. Philosophes en mouvement, c'est par la danse de la vie, et non par la raison, qu'ils appellent à la transfiguration du monde¹⁴. Wassily Kandinsky, qui, au tournant des années 1910, cherche à établir les lois "d'une construction intérieure mystique du monde", s'intéresse particulièrement

12 Sur la philosophie de Friedrich Nietzsche, voir : Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965 ; Karl Löwith, "Von Hegel zu Nietzsche - Der revolutionäre Bruch im Denken des XIX. Jahrhundert", in *Sämtliche Schriften*, Stuttgart, Metzlersche Verlag, 1988.

13 Béatrice Commengé, *La danse de Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1988, p. 154.

14 Sur l'expressionnisme, voir : Jean-Michel Palmier, *L'expressionnisme et les arts. Peinture, théâtre, cinéma*, Paris, Payot, 1980, tome 2 ; Felicitas Tobien, *Die Künstlergruppe Brücke*, Kirchdorf Inn, Berghaus, 1987.

à la danse. Il écrit quelques lignes prophétiques dans *Du spirituel dans l'art* : "Bientôt, dans la danse, on sentira la valeur intérieure de chaque mouvement. Là aussi, la beauté intérieure remplacera la beauté extérieure. Une puissance que l'on ne peut encore soupçonner, une force vivante émaneront des mouvements «non-beaux». Leur beauté éclatera tout d'un coup. A partir de ce mouvement, la danse de l'avenir prendra son essor"¹⁵.

C'est donc hors des théâtres et des espaces traditionnels de la danse - dans la littérature, dans la philosophie et dans la peinture - que se déroulent les premières étapes de la gestation de la danse moderne. Tout se passe comme si l'idée précédait le fait, comme si le concept anticipait la forme qu'il décrit. Est-ce à dire que la danse moderne, qui naît dans les années 1910, incarne les aspirations du romantisme allemand ? Quel est le visage de la prophétie annoncée ?

b. La nostalgie de l'âge d'or entre messianisme et régression

La plupart des mouvements artistiques qui se développent au début du XX^e siècle en Europe - le fauvisme, l'expressionnisme, le dadaïsme, le futurisme, le cubisme - ont en commun de vouloir changer le monde. Plus qu'une révolte contre les formes traditionnelles et naturalistes de l'art, ces mouvements se conçoivent chacun comme une révolution culturelle. Si, en Allemagne, ces mouvements - notamment l'expressionnisme - reprennent le flambeau du romantisme, ce n'est pas cependant, comme au temps des salons littéraires, en réaction à des débats philosophiques. Leur expression est cette fois-ci directement liée au contexte socio-économique. Elle s'inscrit dans le courant du romantisme anticapitaliste qui prend les traits d'une vaste réaction culturelle à la civilisation industrielle¹⁶.

Le développement du capitalisme, observé en Europe depuis le milieu du XIX^e siècle prend des allures vertigineuses dans le nouveau Reich bismarckien. En l'espace de quelques décennies, l'Allemagne opère une transition d'une économie patriarcale et rurale à un système capitaliste autoritaire et industriel. La société villageoise se déplace vers la civilisation urbaine sur fond de croissance démographique. Seulement 15 % de la population est urbanisée en 1850, alors que, dès 1910, 49 % des Allemands vivent en ville. Ce développement accéléré de la civilisation industrielle bouleverse profondément les structures de classe, le monde politique, ainsi que la hiérarchie des valeurs de la société allemande¹⁷. Ces transformations ont des répercussions sur la création artistique et la réflexion philosophique¹⁸.

¹⁵ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989 (1ère édition allemande, 1910), p. 188-189.

¹⁶ L'expression "romantisme anticapitaliste" est employée par Michael Löwy dans son livre, *Rédemption et utopie, le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris, PUF, 1988.

¹⁷ Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années 1920*, Paris, 1976, p. 21.

¹⁸ Sur la crise du réel, voir : Jean Cassou, *Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, 1960 ; Louis Roux, "Avant-propos" et Jean Laude, "La crise de l'humanisme et la fin des utopies", in

Le rassemblement d'une grande partie de l'intelligentsia et du monde artistique d'Europe centrale sous la bannière du romantisme anticapitaliste témoigne d'une vaste interrogation sur les manques de la civilisation technique. La mouvance que forme ce courant de pensée est hétérogène : s'y reconnaissent non seulement les artistes expressionnistes, mais aussi la jeunesse *Wandervögel*, des romanciers (Thomas Mann), de nombreux sociologues (Georg Simmel, Ferdinand Tönnies), des philosophes et des penseurs (Walter Benjamin, Ernst Bloch, Martin Heidegger, Oswald Spengler ou encore Paul Tillich). Mouvement apolitique, il a moins l'allure d'un groupe cohérent que celle d'un réseau culturel aux mailles très larges puisque s'y côtoient des anarchistes (Gustav Landauer et Ernst Toller) et des penseurs conservateurs (Moeller van den Bruck)¹⁹.

L'idée fédératrice du romantisme anticapitaliste est tout d'abord une critique des valeurs de la civilisation des Lumières. La révolution industrielle est accusée d'avoir développé la technique au détriment du progrès social. Le capitalisme est dénoncé comme étant la cause du désenchantement du monde et de la domination de la société allemande par le matérialisme bourgeois. Bref, le constat de l'échec de l'utopie rationnelle du progrès est dressé. A cela, l'intelligentsia allemande oppose sa propre interprétation de l'héritage du siècle des Lumières. Sa nostalgie du passé précapitaliste est indissociable de sa volonté d'insuffler une spiritualité religieuse nouvelle dans le monde moderne. Si elle reconnaît en partie les valeurs d'égalité et de liberté mises en avant par la Révolution française, elle affirme en revanche l'idée selon laquelle l'épanouissement de l'homme moderne ne peut passer par sa complète désacralisation. Elle entend se distinguer du modèle laïque occidental par sa conception "holiste" du monde²⁰. L'ancienne antithèse culture-civilisation, née au XVIII^e siècle dans les salons littéraires français et allemands, se trouve ranimée. La controverse quitte le terrain de la spéculation philosophique et finit par incarner deux modèles de développement de la nation. Au modèle du progrès technique et économique, représenté par la civilisation, s'oppose celui de la culture, conçu comme un univers spirituel de valeurs éthiques, religieuses et esthétiques. Le rêve de ré-enchantement du monde par le romantisme anticapitaliste s'inscrit dans le sillon de la défense de la culture, ouvert un siècle auparavant par Goethe²¹.

Le romantisme anticapitaliste nourrit dans l'entre-deux-guerres des courants culturels, intellectuels et politiques aussi divers que les mouvements religieux de la "culture

CIEREC, *L'art face à la crise. L'art en occident, 1929-1939*, Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art Contemporain (mars 1979), Université de Saint Étienne, 1980.

19 Michael Löwy, "Parias, rebelles et romantiques : essai d'analyse sociologique de l'intelligentsia d'Europe centrale", *op. cit.*, p. 39-60.

20 Louis Dumont, "L'idéologie allemande : identité culturelle en interaction", *op. cit.*, p. 33-56.

21 Sur la formation de l'antithèse "culture-civilisation", voir Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calman-Levy, 1973, p. 11-12.

d'expression", la philosophie vitaliste, le judaïsme libertaire ou le conservatisme *völkisch*. Ce courant de pensée est à la fois sous-tendu par une sensibilité utopiste et messianique et porteur de potentialités réactionnaires. Cette cohabitation paradoxale de valeurs qui transcendent les catégories traditionnelles de la pensée politique héritées de la Révolution française, a suscité de nombreux débats historiographiques, dont l'enjeu est l'interprétation du phénomène national-socialiste. Ces débats se sont polarisés autour de deux interrogations. Première interrogation : le Troisième Reich constitue-t-il une parenthèse dans l'histoire allemande ou, au contraire, s'inscrit-il dans une continuité ? Deuxième problème : comment interpréter le romantisme anticapitaliste à la lueur de ces deux hypothèses ²²?

La controverse qui oppose Georg Lukacs et Ernst Bloch dans les années 1930 à propos de l'expressionnisme éclaire particulièrement bien les problèmes d'interprétation que pose le romantisme anticapitaliste²³. Georg Lukacs, théoricien de la littérature et marxiste, compare l'expressionnisme à un courant réactionnaire qui, par son irrationalisme et son pessimisme, a préfiguré le nazisme²⁴. Il juge inefficace la critique du capitalisme et de l'esprit bourgeois faite par les expressionnistes. Contrairement au naturalisme, ce mouvement n'a pas su préserver de liens avec le prolétariat. A l'inverse, le philosophe Ernst Bloch prend la défense de l'expressionnisme et nie sa filiation avec le nazisme²⁵. Il s'intéresse d'abord aux significations esthétiques et messianiques de la révolte de ces artistes. Il loue le caractère prophétique de leurs oeuvres. Elles témoignent moins d'une dérive irrationnelle que d'une logique du "pas encore devenu", d'un rêve utopique qui se cherche entre l'espoir et le désespoir. Ces deux interprétations sont fondées sur deux visions opposées du romantisme anticapitaliste. Si Georg Lukacs condamne le capitalisme, il refuse tout autant le holisme mystique du romantisme allemand, et lui préfère le point de vue rationaliste hérité de la philosophie des lumières dans la tradition occidentale. Ernst Bloch, en revanche, évoque la spécificité du fait culturel allemand.

Les historiens ont montré les limites de ces classifications. En niant la valeur intrinsèque de la spiritualité expressionniste, Georg Lukacs est resté aveugle aux problèmes spécifiques que posait la conception de la *Kultur* dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres²⁶. De même, en prenant la défense de l'expressionnisme, Ernst Bloch n'a pas vu les dangers de dérive

22 Ian Kershaw traite de la question de la continuité ou de la discontinuité du nazisme dans l'histoire allemande dans une perspective socioéconomique et politique, mais il ne présente pas les travaux de l'histoire culturelle sur ce sujet. Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme ?* Paris, Gallimard, 1992.

23 La controverse est présentée en détail par Jean-Michel Palmier dans le chapitre "Polémiques autour de l'expressionnisme" de son livre *L'expressionnisme comme révolte*, Paris, Payot, 1978, p. 265-336.

24 Georg Lukacs lance la controverse en 1934 et voit la confirmation de ses propos dans la collaboration des écrivains Hans Johst et Gottfried Benn au Troisième Reich. La polémique rebondit à Moscou en 1937-1938 dans la revue des émigrés allemands *Das Wort*.

25 Son ouvrage sur la musique moderne, *L'esprit de l'Utopie* (1923), peut être considéré comme "l'évangile de l'expressionnisme". *Héritage de ce temps* (1934) est une réponse aux premières attaques de Georg Lukacs ; Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 266.

26 Louis Dumont, *op. cit.*, p. 45-46.

antidémocratique auxquels les lumières religieuses allemandes ont pu conduire²⁷. Les recherches historiques actuelles sur les courants artistiques et intellectuels de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres s'attachent à sortir des déterminismes créés par le débat Lukacs-Bloch. Désormais, il s'agit moins d'innocenter ou d'accuser les courants utopiques et restaurateurs du romantisme anticapitaliste que de s'interroger sur leur cohabitation problématique dans l'entre-deux-guerres²⁸.

2. La genèse du monde

a. Le corps, totalité organique réintégrée au cosmos

C'est dans ce contexte qu'émerge la danse moderne. L'historiographie montre que l'interprétation de ce courant artistique est restée durablement marquée par les catégories de pensée définies par Ernst Bloch et Georg Lukacs. Les chercheurs français et anglais mettent en avant le courant utopique de la danse, au risque de tomber dans l'hagiographie²⁹. Les chercheurs allemands, plus informés sur la collaboration des danseurs modernes avec le régime nazi, se divisent quant à eux entre une critique radicale et une modération ambiguë³⁰. Rares sont ceux qui confrontent les richesses créatives de la danse moderne et ses tentations réactionnaires³¹. Cette approche permet pourtant de comprendre la place de la danse moderne au sein du romantisme anticapitaliste et de mettre en lumière l'évolution spécifique de cet art dans l'entre-deux-guerres.

27 Sur le courant du pessimisme culturel, voir : Hermand Jost, *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*, Francfort, Althenäum, 1988 ; George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, New York, Grosset's Universal Library, 1964 ; Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1961.

28 Martin Green adopte cette démarche dans son étude sur la colonie d'Ascona (*op. cit.*).

29 C'est le cas des travaux de Valerie Preston-Dunlop, *Introduction à l'oeuvre de Rudolf von Laban*, Arles, Actes Sud, 1991, et de Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Bougé, 1990. Héritières directes de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, leur but est de défendre et de transmettre une tradition artistique.

30 Les historiens de la danse du Musée du théâtre de Cologne, rassemblés autour de la revue *Tanzdrama*, travaillent dans la perspective d'une l'histoire de l'art et manquent pour cette raison d'instruments d'analyse pour aborder la question du nazisme. Le critique de danse Horst Koegler a été l'un des premiers à s'intéresser à une histoire politique (voir son article "Vom Ausdruckstanz zum "Bewegungschor" des deutschen Volkes", in Karl Corino, *Intellektuellen im Bann des Nationalsozialismus*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1980, p. 165-180). Marion Kant et Lilian Karina ont approfondi cette orientation. Dans leur ouvrage commun, elles proposent une documentation inédite et riche sur les archives de la politique culturelle de la danse du Troisième Reich (*Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996).

31 Inge Baxmann est l'une des premières à avoir intégré les questions politiques et esthétiques de la danse à l'histoire des idées. On se référera, entre autres, à son article : "Tanz als Kulturkritik und Projekt der Gemeinschaftsbildung in Deutschland und Frankreich während der 20er und 30er Jahre", in *Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, actes du colloque organisé par le DAAD et l'IHTP, Paris, 1990, p. 645-666.

C'est du moins ce que laisse entrevoir l'examen attentif de l'utopie fondatrice de la danse moderne. Comment ses initiateurs regardent-ils la civilisation technique ? Comment se situent-ils par rapport au phénomène religieux ? Quelle nostalgie de l'âge d'or nourrissent-ils ? Comment se manifeste la pensée utopique dans leur danse ? Celle-ci est-elle menacée de tendances réactionnaires ? Quels exploitations sociales et culturelles font-ils de leur art ?

Ludwig Klages : le philosophe du rythme

La pensée du philosophe et psychologue Ludwig Klages constitue un point de passage obligé. Son oeuvre est un authentique témoignage du romantisme anticapitaliste. Si elle ouvre de nouveaux horizons à la psychologie³² et à la philosophie³³, elle inspire également les mouvements de culture corporelle et la danse. Ludwig Klages est l'inventeur de la graphologie. Son système, fondé sur la "loi de l'expression", part de l'idée que l'écriture permet de dévoiler le "niveau vital" (*Formniveau*) d'un individu ainsi que les tendances de son caractère. Le rythme graphique, l'originalité de la forme et la qualité de l'impulsion du mouvement sont autant de paramètres utilisés pour cette évaluation. Le "niveau vital" tend soit vers la vie, le jaillissement, la plénitude et la spontanéité, soit vers la carence de vie, la raideur, la monotonie et la mollesse. Il exprime soit un rythme autonome, soit une cadence métrique³⁴.

Ce système graphologique a une valeur thérapeutique. Il vise à rendre à l'individu la maîtrise de ses propres ressources pulsionnelles. La réflexion de Ludwig Klages recoupe celle de Bergson, qui, à la même époque, s'interroge sur l'influence des forces intuitives (*Einfühlung*) sur le conscient. Elle confirme l'opposition entre le modèle holiste de la culture allemande et celui, dualiste, de la civilisation des Lumières. Selon le psychologue, la civilisation industrielle est dominée par le principe morbide de la cadence. Le rythme, symbole de la totalité du monde originel, a dégénéré en arythmie sous l'influence de la technique, et sa force de fusion organique a été remplacée par le principe froid de la construction mécanique. À cette vision de la décadence du monde moderne, il oppose la croyance en un cosmos sans maître, traversé par une diversité infinie de forces qui apparaissent et disparaissent selon un principe polaire. Le rythme représente pour lui l'unité primordiale du monde naturel, et incarne l'existence harmonieuse de l'homme en son sein. Il le définit comme un continuum du temps et de l'espace, à la fois indivisible et éternel, qui se reflète dans toutes les manifestations de la vie végétale, animale et humaine. L'âme humaine est, par excellence, un réceptacle du rythme

32 Par la suite, d'autres chercheurs ont étendu le domaine de la psychologie de l'expression à l'étude de l'ensemble des moyens d'expression (les gestes, la voix, la physionomie, etc.) ; Ulfried Geuter, *Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus*, Francfort, Suhrkamp, 1984, p. 168.

33 Walter Benjamin a lu les premiers travaux de Ludwig Klages et a tenté de le rencontrer à Munich ; Gershom Scholem, *Histoire d'une amitié*, Paris, Calmann-Lévy, 1981, p. 37.

34 Ludwig Klages présente sa conception du rythme dans *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig, Engelmann, 1913, et dans "Vom Wesen des Rhythmus", in Ludwig Pallat, Franz Hilker, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, 1923, p. 94-137.

cosmique. Contrairement à la raison, qui appréhende le réel par la logique, l'âme a directement accès à l'expérience extatique. Capable de renouer avec le principe de l'union mystique avec la nature, elle permet de reconquérir un espace sacré dans un monde profane³⁵.

Ludwig Klages n'est pas le seul à avoir mis à jour l'importance des concepts de rythme et de totalité dans la culture. De nombreux psychanalystes, anthropologues et historiens des religions s'interrogent, au début du siècle, sur la vie spirituelle des sociétés archaïques³⁶. Ils cherchent, dans les mentalités prélogiques, les traces de l'existence d'un inconscient collectif (Karl Gustav Jung l'associe à la notion de participation mystique au monde ambiant). La redécouverte des modèles religieux primitifs au début du XX^e siècle apporte ce supplément d'âme dont la génération expressionniste s'estime avoir été privée. Cela confirme l'idée selon laquelle c'est bien une motivation utopique - le besoin de changer la condition humaine - qui détermine, à l'origine, le romantisme anticapitaliste. Mircea Eliade explique, à propos des recherches des sciences humaines de cette époque, qu'elles sont passées par une phase de "destruction et de recreation symbolique de l'univers", qui avait pour but de "recréer des mondes frais"³⁷. Au-delà du caractère systématique de sa critique du rationalisme, Ludwig Klages tente de contribuer à un rafraîchissement du monde. En réconciliant l'homme avec le rythme cosmique, il veut moins le soumettre de nouveau à la domination de la nature que lui rendre ses capacités créatrices³⁸.

La pensée de Ludwig Klages marque profondément les courants de la culture corporelle et de la danse qui émergent en Allemagne dans les années 1910 et 1920. Ces derniers peuvent être définis comme des utopies du rythme. L'hypothèse commune de l'opposition entre le rythme de l'âge d'or et la métrique de la civilisation moderne débouche néanmoins sur des interprétations théoriques et pratiques très différentes. Rudolf Bode choisit avec sa méthode de "gymnastique d'expression" (*Ausdrucksgymnastik*) la voie de la révolution réactionnaire, tandis que Rudolf von Laban et Mary Wigman, les inventeurs de la "danse d'expression" (*Ausdruckstanz*), s'orientent vers un projet utopique à dominante religieuse.

35 Sur la pensée philosophique de Ludwig Klages, voir : Franz Tenigl, "Ludwig Klages - seine Weltsicht und Philosophie", in Franz Tenigl (éd.), *Hestia. Klages, Prinzhorn und die Persönlichkeitspsychologie. Zur Weltsicht von Ludwig Klages*, Bonn, Bouvier, 1987, p. 126-143.

36 Voir Mircea Eliade, "L'histoire des religions de 1912 à nos jours", in *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1969, p. 33-70.

37 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 151.

38 Le philosophe Max Scheler critique néanmoins la théorie vitaliste de Ludwig Klages. Il préfère regarder les principes de vie et de mort en terme de réciprocité et non en terme de lutte ; Max Scheler, *La situation de l'homme dans le monde*, Paris, Aubier, 1951 (1ère édition allemande, 1928), p. 106.

Rudolf Bode : le rythme comme combat

La méthode de gymnastique d'expression inventée par Rudolf Bode est le produit direct de la théorie klagésienne. Le gymnaste s'interroge, lui aussi, dès les années 1910, sur la disparition du rythme dans la culture. "Le rythme est-il récupérable ?", se demande-t-il dans un livre publié en 1920³⁹. Ses premières observations s'appuient sur une critique des travaux de l'économiste Carl Bücher et du musicien Emile Jacque-Dalcroze. L'un et l'autre ont cerné les défaillances du monde moderne, mais les solutions qu'ils préconisent lui semblent insatisfaisantes⁴⁰. Dans son ouvrage *Travail et rythme*, publié en 1896, Carl Bücher s'interroge sur la perte de la dimension ludique du travail. Avec sa conception du travail productif, la société libérale et industrielle a détruit les liens traditionnels des hommes avec le monde artisanal. Pour mettre fin à la domination de la machine sur l'homme, l'économiste propose un contre-modèle, inspiré de la notion antique du travail festif. Rudolf Bode critique Carl Bücher pour sa vision de l'harmonie idéale entre la rythmique de la danse, de la musique et de la poésie et celle du travail artisanal. Selon lui, elle ne tient pas compte de l'opposition qui existe entre le rythme et la métrique, entre le travail rythmé et le travail réglé. Il a le même jugement envers Emile Jaques-Dalcroze, son premier professeur au début des années 1910. Faisant le constat que les hommes sont gagnés par "l'arythmie", maladie du monde moderne, née de la domination de la technique dans la vie, le musicien ouvre dans la cité-jardin d'Hellerau, non loin de Dresde, un centre de gymnastique rythmique, où il enseigne une méthode à finalité mi-sociale, mi-artistique⁴¹. Rudolf Bode estime que son système d'éducation corporel est néanmoins dépendant de la conception métrique du rythme. Le corps y est d'abord un interprète de la musique et son rythme autonome n'est pas pris en considération.

C'est précisément sur l'idée selon laquelle le corps possède un rythme propre, indépendant de toute détermination extérieure, que le gymnaste élabore sa propre méthode. Cette simple découverte entraîne une révolution. En ouvrant son atelier de création, le mouvement rompt avec le cercle de la répétition à l'identique. Le corps, autrefois produit, devient créateur et l'individu, esclave de la machine, renoue avec le rythme cosmique. L'extase corporelle est une première manifestation du lien retrouvé avec la réalité sacrée du monde et une première reconquête de la trinité irréductible du corps, de l'âme et de l'esprit. Le système de représentation du mouvement corporel de Rudolf Bode fonctionne comme un modèle réduit du nouveau monde. Il est l'instrument d'une révolution culturelle. Aspirer à restaurer le vitalisme

39 Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, Jena, Eugen Diederichs, 1920, p.15.

40 Rudolf Bode, *op. cit.*, p. 4-6.

41 A propos de la réflexion d'Emile Jaques-Dalcroze sur l'arythmie du monde moderne, voir : Helmut Günther, "Gymnastik und Tanz vom Ende des XIX. Jahrhundert bis zum ersten Weltkrieg", in *Geschichte des Leibesübungen*, Berlin, 1980, p. 569-592 ; Michael Kugler, "Von der Rhythmischen Gymnastik zu den Realisationen. Übung und Disziplinierung des Körpers bei Emile Jaques-Dalcroze", in G. Oberzaucher-Schüller, *Ausdruckstanz. Einer mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1992, p. 71-95.

de l'homme ne signifie pas autre chose que vouloir renverser le monde moderne et remplacer sa cadence artificielle par le rythme organique de la nature. Le gymnaste entend ainsi abolir le modèle dominant de la société, fondé sur la logique de la raison abstraite et de la cadence anonyme, fonctionnant comme un système ordonné de groupes interchangeables et isolés. Il veut restaurer le modèle de la communauté, fondé sur les valeurs d'extase fusionnelle, d'interdépendance et d'harmonie⁴².

Les rêves cosmogoniques du gymnaste alimentent en réalité directement le courant conservateur des théories sociologiques, qui envisagent la société comme une totalité biologique⁴³. La loi de la totalité du mouvement fonctionne chez lui comme un micro-modèle de la communauté organique : "Chaque mouvement interfère sur le mouvement du corps entier : de même qu'une perturbation planétaire influe sur l'ensemble du système, chaque mouvement rayonne sur l'organisme complet"⁴⁴. De la même façon que la totalité reconquise du corps se propage de chaîne en chaîne sur l'ensemble de la vie collective et restaure son harmonie, un corps sans rythme, isolé, voire malade transmet sa dégénérescence au corps collectif. "L'intensification de l'internationalisme, la perte du sentiment d'appartenance raciale, familiale et nationale" sont pour le gymnaste autant de maux dont la civilisation technique est porteuse⁴⁵. Les éradiquer permettrait, selon Bode, de renouer les liens communautaires archaïques et de ressouder la nation allemande en un corps du peuple unique. Son engagement précoce au côté du NSDAP, en 1922, apparaît comme la conséquence logique d'une réflexion entamée au début des années 1910 et mûrie par l'expérience de la guerre⁴⁶. L'échec du putsch de Hitler en 1923 ne remet pas en cause son espoir de voir se réaliser sa vision du monde. Il s'entoure, au cours des années 1920, de structures éducatives solidement intégrées au tissu social⁴⁷ et d'un réseau intellectuel représentatif du pessimisme culturel des milieux conservateurs⁴⁸. Il publie lui-même

42 Cette hypothèse est étayée par Helmut Günther, "Rhythmus und Struktur, Zauberwörter des XX. Jahrhunderts, kritisch betrachtet", in *Muttersprache*, 1965, n° 1, et par Inge Baxmann, "Die Gesinnung in Schwingen bringen", in *Materialität der Kommunikation*, Francfort, 1988.

43 Voir sur ce thème E. Scheerer, "Organische Weltanschauung und Ganzheitspsychologie", in C.F. Graumann, *Psychologie im Nationalsozialismus*, Berlin, Springer, 1985, p. 15-55.

44 "Wie eine planetarische Störung das gesamte System beeinflusst, so strahlt jede Bewegung auf den Ganzen Organismus über" ; Rudolf Bode, *op. cit.*, p. 24.

45 Rudolf Bode, *op. cit.*, p. 15.

46 Sa première conférence présentée à Munich en 1913 et intitulée "System einer Deutschen Gymnastik", trahit déjà un engagement politique marqué. Sur la biographie politique et intellectuelle du gymnaste, voir : Hans Frucht, "Zur Geschichte der organischen Bewegungslehre" et de Hans Kern, "Die deutsche Wiederentdeckung des Leibes", in Hans Eggert Schröder (éd.), *Der Rhythmus als Erzieher*, Berlin, Widukind, 1941.

47 En 1923, douze ans après l'ouverture de l'école de Munich, on compte des filiales dans toutes les grandes villes d'Allemagne, ainsi qu'à Danzig, Basel et Amsterdam. A la fin des années 1920, la Ligue Bode est parfaitement organisée et a acquis une large visibilité dans le secteur culturel. Elle est hiérarchisée en groupes régionaux, rassemblés autour d'un "Centre fédéral" (*Bundeszentrale*) (Paul Jessen, "Organisation und Aufgaben des Bodes-Bundes", in *Der Rhythmus*, mars-avril 1923, n° 3).

48 Le mensuel *Rhythmus*, le journal officiel de la Ligue Bode pour la gymnastique et le rythme (*Bode-Bund für Gymnastik und Rhythmus*), est moins une revue syndicale qu'un instrument de propagation de la pensée vitaliste de Ludwig Klages, dont les écrivains conservateurs Werner Deubel et Fritz Gerathewohl se font les interprètes. Elle est notamment l'organe d'information des activités du Cercle de travail sur la recherche biocentrique (*Arbeitskreis für biozentrische Forschung*), animé par Rudolf Bode lui-même, le rédacteur de la revue

de nombreux ouvrages aux éditions Beck de Munich, connues pour avoir publié *La décadence de l'occident* d'Oswald Spengler⁴⁹. Sous son aspect scientifique, l'entreprise intellectuelle du gymnaste véhicule en réalité des concepts éducatifs racistes et nationalistes, qui rappellent les textes les plus virulents de la revue *Die Sonne*⁵⁰.

Durant les années 1910 et 1920, l'influence des idées de Rudolf Bode reste limitée au domaine de la gymnastique. Elle atteint peu le milieu de la danse. Cependant, le gymnaste jouera un rôle déterminant dans l'intégration structurelle et idéologique de cet art au moment de l'arrivée des nazis au pouvoir.

b. L'expérience initiatique du mouvement dans l'espace

Si Rudolf von Laban et Mary Wigman partagent initialement avec Rudolf Bode une même insatisfaction face à la civilisation technique et sont également dans l'attente d'un autre monde, leurs réactions sont néanmoins très différentes. Ils ne cherchent pas d'emblée, comme le gymnaste, à réformer la société. Ils travaillent, au départ, dans une perspective expérimentale et visent moins à élaborer un système éducatif qu'à explorer un nouveau mode d'être. Ils se rapprochent en cela du cercle de l'utopie religieuse.

Rudolf von Laban : l'enchanteur du mouvement

Rudolf von Laban est un homme du XIX^e siècle. Né en 1879, il a 21 ans lorsqu'il commence à s'intéresser au mouvement et 40 ans lorsqu'il fonde sa première compagnie professionnelle. Dans son premier livre, *Le monde du danseur* (1920), et dans son autobiographie, *Une vie pour la danse* (1935), il montre combien sa conception du mouvement

Rhythmus, Hans Frucht, et les universitaires Hans Kern et Hans Eggert Schröder. La plupart de ces auteurs collaborent aux revues *Hellweg* et *Die Tat*, représentatives du pessimisme culturel des milieux nationalistes et *völkisch*.

49 Sa méthode, *Gymnastique d'expression*, est rééditée six fois entre 1922 et 1933, sans compter une traduction destinée au public américain.

50 La revue *Die Sonne, Monatschrift für Rasse, Glauben und Volkstum im Sinne nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung*, dirigée tour à tour par le pasteur Hans Wegener et Emil Marx entre 1924 et 1931, fait partie de ces nombreux groupuscules qui se réclament du milieu du *Volkstum* et qui soutiennent le programme de défense des arts et traditions du gouvernement de Thuringe. Elle est notamment le porte-parole du *Treibund für austeiendes Leben*, fondé en 1908 par Richard Ungewitter, qui se donne pour mission "d'éduquer et de conserver l'homme germanique". L'éducation physique, le nudisme, la médecine par les plantes, etc., sont présentés comme les moyens d'atteindre ce but et sont rassemblés sous la bannière de la lutte de l'idéalisme contre le matérialisme technique. Les penseurs et futurs animateurs du Front de combat pour la culture allemande, Walter Darré, Hans F. K. Günther, Paul Schulze-Naumburg y publient dès le milieu des années 1920 des articles sur des thèmes évocateurs : "La pensée nordique" (H. F. K. Günther, 1924, n° 24), "Les végétaux, le soleil, l'homme et Dieu" (W. Darré, juin 1926, n° 6), "Les utopies nordiques" (H. F. K. Günther, septembre 1928, n° 9), "Art et race" (P. Schulz-Naumburg, février 1929, n° 2), "Les orientations artistiques héroïques" (H. F. K. Günther, février 1929, n° 2), "Les caractères raciaux du corps" (P. Schulz-Naumburg, mars 1929, n° 3).

hérite de ce long passé d'observations et d'expériences multiples⁵¹. Il est à la fois marqué par le pessimisme culturel de ses contemporains et attiré par le discours de renouveau des sectes religieuses. Il pose, comme Rudolf Bode, un regard critique sur le phénomène industriel : "Je me souviens que dans mes premiers rêves artistiques, je voyais le développement du travail mécanique de l'industrie comme un monstre qui engouffrait les jolies danses et les attitudes splendides du corps humain dans une noire et pénible mécanisation"⁵². Originaire de Poszony, dans l'ancien Empire austro-hongrois⁵³, il est témoin, enfant, des bouleversements causés par le développement industriel et urbain en Europe centrale. Sa perception du monde moderne est marquée par le traumatisme d'avoir vu disparaître ce qu'il nomme la "culture festive" (*Festkultur*). Son père, officier de l'Empire austro-hongrois, gouverneur militaire de Bosnie-Herzégovine, province musulmane sous contrôle chrétien, était stationné au fort de Newesinje, près de Mostar. Les voyages fréquents de sa famille dans les Balkans lui ont permis d'avoir un regard privilégié sur les traditions folkloriques et paysannes de cette région. Il en conserve l'image d'une "terre de l'aventure". C'est dans les montagnes de Bosnie qu'il affermit sa conception panthéiste de la nature et sa croyance en un rythme cosmique universel. Il affirme y avoir découvert que "les plantes ont une âme", que les pierres sont animées d'une "volonté propre" et que les animaux incarnent les "esprits de la terre"⁵⁴. Marqué par l'importance donnée au mouvement dans les fêtes et dans la vie quotidienne des villages de Bosnie, il a le sentiment d'être l'un des derniers témoins de la culture populaire authentique. Ses réflexions rappellent les évocations nostalgiques de l'économiste Carl Bücher sur la conception ludique du travail dans l'antiquité : "Le mouvement lui-même, dans ces temps et lieux heureux, s'accompagnait de beaucoup de chants et de gaieté. Tout le monde était fier de bien déplacer son corps pendant le travail, de faire les mouvements adéquats sur un rythme défini"⁵⁵.

C'est avec un regard inquiet que Rudolf von Laban assiste à la modernisation des campagnes. Il voit disparaître les paysages de son enfance. Une voie de chemin de fer est

51 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Seifert, 1920 ; *Ein Leben für den Tanz*, Dresde, Carl Reissner, 1935 (réédition en fac-similé, Bern, Haupt, 1989). Aucune biographie historique n'existe encore sur Rudolf von Laban. Pour des informations précises sur sa vie, voir : Martin Green, *Mountain of Truth. The Counterculture Beginns. Ascona, 1900-1920*, Londres, University Press of New England, 1986 ; Ed Groff, "Rudolf von Laban : une perspective historique", in Jean-Yves Pidoux, *La danse, art du XXème siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990, p. 138-165 ; Valerie Preston-Dunlop, Charlotte Purkiss, "Rudolf von Laban - The Making of Modern Dance. The Seminal Years in Munich 1910-1914", in *Dance Theatre Journal*, hiver 1989, n° 3, p.11-25, février 1990, n° 4, p. 10-13. On consultera également les commentaires rédigés par Claude Perrotet dans l'édition fac-similée de l'autobiographie de Rudolf von Laban, ainsi que la chronologie établie par John Hogson et Valerie Preston-Dunlop, in *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1991.

52 "What had led you to Study Movement ?", in *Laban Art of Movement Guild Magazine*, septembre 1951, n°7, cité par Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne. Étude sur les écrits de Rudolf von Laban et de Mary Wigman*, thèse de Doctorat en Esthétique des arts du spectacle, Université Paris-VIII Saint-Denis, 1993, p. 79.

53 Il s'agit de la ville de Pressburg dans l'ancien Empire austro-hongrois, actuellement Bratislava, la capitale de la Slovaquie.

54 Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, op. cit., p. 39-40.

55 "From Laban's Early Writings", in *Laban Art of Movement Guild Magazine*, mars 1956, n° 16, cité par Isabelle Launay, op. cit., p. 81.

construite à côté de la maison familiale, sur les chemins où défilaient auparavant les processions religieuses, et une partie de la campagne est inondée par les réaménagements des rives du Danube. Un peu plus tard, lors de sa formation d'aspirant à l'Académie militaire de Vienne, il découvre la violence de l'univers industriel. Envoyé pour quelques semaines dans une usine de construction de locomotives, son enthousiasme initial pour "le rêve de l'avenir" qu'incarne la technique, laisse rapidement place au doute : "Le nouvel animal, l'animal issu du cerveau humain (...), ne mange-t-il pas aussi les hommes ? Il ne mange pas le corps, la viande, la forme visible, mais il mange l'âme !" ⁵⁶.

En 1900, après une année de formation militaire, il met fin à sa carrière militaire. Contre la volonté de sa famille, il choisit de se consacrer à l'étude des arts et de l'architecture. Durant ses dix années de bohème à Vienne, à Munich et à Paris, il mûrit sa critique de la civilisation urbaine. Quoique attiré par la grande ville et ses mystères, il ne parvient pas à se défaire de l'idée que le monde moderne s'est construit sur les ruines du savoir cinétique. L'aspect artificiel de la ville lui renvoie l'image idéalisée et tragique de la communauté rurale perdue. L'idée de dégénérescence du rythme domine sa vision de la vie urbaine ⁵⁷. Il compare les activités frénétiques des citadins à un ballet mécanique devenu fou, "une danse des éternels pressés, une danse des déracinés, une danse du cri maladif du désir, une danse des belles femmes séduisantes, une danse de l'avidité ; une palpitation chaotique sur un fond de rire dément" ⁵⁸. Il voit jusque dans les formes du mobilier moderne - les chaises étroites et anguleuses - les manques de la civilisation, "l'équilibre sans vie, la pensée utilitaire, les couleurs sans élan et l'arythmie absolue" ⁵⁹.

Certes, il reconnaît l'apport des mouvements de réforme de la vie pour l'amélioration des conditions de vie des citadins : "On voit que la robustesse humaine et la santé spirituelle ont été négligées à cause d'une éducation exclusivement intellectuelle, du mépris du corps, de la négligence du mouvement et de la vision plastique, et on cherche à guérir ce mal par le regain d'activité de l'éducation corporelle" ⁶⁰. Mais il en cerne les limites. Les loisirs et les divertissements de la vie urbaine le laissent insatisfait. Le temps libre, qui donnait à l'homme artisanal l'occasion de récupérer ses forces créatrices ne libère pas le citadin du vertige de l'agitation ⁶¹. C'est pourquoi le jeune homme finit par quitter, à Paris, le cercle mondain de sa

⁵⁶ "Das neue Tier, das Menschenhirn entsprossene Tier (...), frisst es nicht auch Menschen ? Es frisst nicht den Leib, das Fleisch, die sichtbare Gestalt, aber es frisst die Seele !" ; Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, op. cit., p. 65.

⁵⁷ Isabelle Launay étudie le rapport de Rudolf von Laban à la ville dans le chapitre "La fatigue dans l'expérience défunte" de sa thèse, op. cit., p. 92-103.

⁵⁸ Rudolf von Laban, *A Life for Dance*, op. cit., p. 42, cité par Ed Groff, op. cit., p. 144.

⁵⁹ "Leblose Abgewogenheit, ausgedachte Nützlichkeit, schwunglose Farbigkeit und absolute Arhythmie" ; Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 149.

⁶⁰ *ibidem*, p. 140.

⁶¹ Sur la question du développement des loisirs citadins au début du siècle, voir Alain Corbin, "La fatigue, le repos, la conquête du temps", in *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 275-298.

protectrice anonyme, surnommée "la Reine de la nuit"⁶². Il ne voit que tromperie dans l'univers fantasmagorique du Modern Style, qu'il découvre dans ce salon, digne de celui de la danseuse Mata Harry⁶³.

Comme pour son contemporain, Rudolf Bode, la désillusion du monde moderne fait naître chez le danseur un impérieux besoin de régénérer la condition humaine. C'est au cours des années 1910, dans son premier atelier de danse munichois et dans son école de la communauté utopique de Monte Verita, en Suisse, qu'il pose les bases de son éthique vitaliste de la danse⁶⁴. Il rejette clairement le dualisme de la civilisation et se met au service d'une vision holiste du monde. Il renoue avec la prophétie nietzschéenne du danseur-philosophe, "maître de la vie", proclamant que "le danseur est le pionnier du nouveau matin de la culture"⁶⁵. Il se reconnaît également dans la critique romantique de la morale chrétienne et de la pensée rationnelle, estimant que la redécouverte du mouvement - "cet éternel et ultime symbole de la volonté de vivre" -, doit aider à "dépasser la souffrance et le conflit entre la volonté, les sens et l'intellect"⁶⁶. Il se réfère enfin fréquemment aux principes de l'eurythmie moderne, établis par Rudolf Steiner, qui incarnent parfaitement la conception romantique de l'union indissociable de l'âme, du corps et de l'esprit⁶⁷.

Pacifiste, il passe la première guerre mondiale en Suisse, à Zurich et dans la colonie utopique de Monte Verita, où il cotoie des intellectuels et des artistes venus de tous horizons. Ces années de paix en sursis confirment son mépris pour les instances qui ont participé au naufrage de l'Europe : "Les mesures violentes, les duperies et les étourdissements grossiers des Églises, des institutions étatiques et des écoles de notre époque n'ont pratiquement plus aucune

62 Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, op. cit., p. 46.

63 Pour les mêmes raisons, il critique le style de Loïe Fuller. Sa danse, qui montre les métamorphoses de fleurs mystérieuses transformées par le vent ou d'algues voluptueuses soumises aux marées, vise à recréer, grâce aux prodiges de la technique, le rêve d'une nature intacte (son théâtre est une boîte noire tapissée de miroirs sans tain qui reflètent à l'infini des jeux de lumière savamment installées sous une scène de verre). Vouloir recréer une nature intacte grâce aux prodiges de la technique ne conduit, selon lui, qu'à un monde illusoire ; Isabelle Launay, "Loïe Fuller", op. cit., p. 116-120. Sur le théâtre *Jugendstil*, voir Gabrielle Brandstetter, Brygida Maria Ochaim, *Loïe Fuller. Tanz. Licht-Spiel. Art Nouveau*, Freiburg, Rombach, 1989.

64 Klaus Thora, "Der Einfluss der Lebensphilosophie Rudolf von Labans auf das tänzerisches Weltbild" ; G. Oberzaucher-Schüller, op. cit., p. 154-161.

65 "Der Tänzer ist Pionier dieses neuen Morgens der Kultur" ; Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 124.

66 "Wenn wir das ewige und höchste Symbol des Lebenswillens, die Bewegung, tänzerisch erfasst haben, dann haben wir das Leiden und den Steit zwischen Wollen, Gefühl und Verstand überwunden" ; *ibidem*, p. 124.

67 Rudolf von Laban ne cite jamais directement Rudolf Steiner, mais il souligne fréquemment le rôle fondateur de l'eurythmie dans la culture corporelle moderne (Rudolf von Laban, "Eurythmie und Kakorhythmie in Kunst und Erziehung", in *Die Tat*, mai 1921, p. 137-139). L'anthroposophe Rudolf Steiner est l'inventeur d'exercices spirituels qui associent respiration, gestes rythmiques et musique, à partir d'une savante interprétation des relations qui régissent l'individu corporel et spirituel et son environnement (sur le système de Rudolf Steiner, voir Annemarie Dubach-Donath, *Die Grundelemente der Eurythmie*, Dornach, 1928).

influence culturelle"⁶⁸. Mais cette époque accélère en même temps le désir urgent de changer le monde. Comme pour beaucoup de ses contemporains, le conflit mondial revêt pour lui le sens d'une apocalypse nécessaire : "Le seul espoir était qu'après cette purge, la raison prévaudrait et qu'à la place des idoles et des désillusions de notre civilisation artificielle, les instincts positifs et nobles de la nature humaine reprendraient leurs droits"⁶⁹.

C'est précisément dans cette attente d'un monde neuf que Rudolf von Laban se distingue de Rudolf Bode. Contrairement au gymnaste, il ne veut pas revenir à un lieu et à un temps mythiques. Si la "culture festive" reste pour lui un modèle indépassable, il ne songe pas à la restaurer dans ses origines. Il veut au contraire partir des "corps contemporains" pour tenter d'inventer de nouvelles pratiques culturelles⁷⁰. Sa critique de la civilisation échappe en ce sens à la tentation réactionnaire.

S'il adopte progressivement un discours social - donner à la danse un rôle actif dans la culture - son entreprise n'a pas l'aspect doctrinal et offensif de celle de Rudolf Bode. La "purification intérieure" à laquelle il aspire, s'apparente davantage à une forme de messianisme rédempteur qui ferait irruption dans le monde, qu'à une révolution insurrectionnelle qui passerait par la voie politique⁷¹. Sa réflexion se place donc d'emblée dans la sphère religieuse. Elle se nourrit des courants de pensée ésotériques, que Rudolf von Laban découvre au cours des années 1910⁷². La pratique du mouvement qu'il inaugure est essentiellement fondée sur la notion d'expérience. Elle correspond à la définition que donne Mircea Eliade de l'initiation⁷³ : la "connaissance" de la danse ne relève pas d'un savoir intellectuel transmis par un mode verbal et rationnel. Elle s'acquiert au cours d'un processus de maturation physique et intérieure, fondé sur l'intuition. Si elle nécessite la médiation d'un maître, elle est d'abord le fait de l'individu qui doit découvrir en lui-même et éprouver seul la justesse de l'enseignement qui lui est proposé. Cette transmission est donc principalement liée à la notion de secret. L'accession à la révélation des mystères du mouvement est comparable à une sorte de rite de passage. L'apprentissage de

68 "Die Gewaltmassnahmen und die roh äusserlichen Täuschungen und Betäubungen der Kirchen, Staatsgesellschaften und Schulen unserer Tage aber haben fast gar keine kulturelle Wirksamkeit" ; Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 106.

69 "War doch zu hoffen, dass nach dem reinigenden Gewitter die Besinnung einsetzte, und dass statt der Götzen und Verblendung unserer Scheinkultur die segensreichen und edlen Urkräfte der menschlichen Natur wieder die Oberhand gewinnen würden" ; Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, op. cit., p. 120.

70 Jean Marc Adolf, Isabelle Launay, "Le sujet et la masse, le traquenard d'une danse nationale", in *Mouvement*, février-mars 1996, p. 15.

71 Il présente cette idée dans un de ses premiers articles de l'après-guerre, "Kültische Bildung im Feste", in *Die Tat*, juin 1920, n° 3, p. 161-168.

72 En 1919, il écrit à son ami, l'écrivain Hans Brandenburg, avec qui il partage un même intérêt pour le théâtre, et lui recommande d'étudier "l'ensemble des domaines et des méthodes de la psychanalyse, de la franc-maçonnerie, du rosicrucianisme et des rituels orientaux". Cité par Martin Green, op. cit., p. 177.

73 Mircea Eliade, "L'initiation et le monde moderne", op. cit., p. 185-206.

la danse est jalonné de différentes étapes qui correspondent chacune à une réalisation intérieure⁷⁴.

Cette disposition d'esprit ouverte aux phénomènes spirituels explique l'entrée du danseur dans l'organisation rosicrucienne de l'Ordre des templiers orientaux (OTO), dont une branche, la loge Verita Mystica, est créée en 1917 à Monte Verita⁷⁵. Il y est particulièrement actif durant les dernières années de la guerre, franchissant rapidement les 90 degrés de l'initiation et atteignant le statut de "maître de cérémonie"⁷⁶. Il trouve dans ce mouvement un riche terreau pour sa réflexion sur la danse et la place du sacré dans la culture. Ses affinités sont nombreuses : la notion d'éveil intérieur, la place donnée aux rites, l'intérêt pour les nombres sacrés et les formes symboliques, mais aussi l'attrance pour les expériences de magie⁷⁷.

Cette conception mystique de l'expérience artistique est également inséparable des premières expériences mystiques de Rudolf von Laban en Bosnie. Il a été initié à l'islam par un cheik, auprès de qui il a probablement vécu une lévitation. Il s'est vraisemblablement converti à la religion musulmane, en dépit de l'interdiction imposée par les autorités occupantes⁷⁸. La découverte des danses traditionnelles des Balkans lui a ouvert, en outre, l'univers du rituel religieux. Il a été durablement marqué par les *Danses des sabres* (*Schwertertanz*), exécutées par les jeunes hommes dans les villages de montagne, mais aussi par les rituels des derviches de la secte des Mevlevi, auxquels il a assisté en Bosnie et en Turquie⁷⁹. Ces danses extatiques, qui ont pour effet d'immuniser leurs exécutants de la douleur, convainquent Rudolf von Laban de l'immense potentiel de transformation contenu dans le mouvement.

74 On retrouve cette dimension initiatique dans les écrits de Rudolf von Laban. Leur aspect volontiers mystérieux, non didactique et souvent inachevé peut se comprendre comme un refus de la pensée dogmatique et de la domination du rationalisme dans la culture.

75 La Rose-Croix est née au XVII^e siècle en Angleterre et en Allemagne. Organisation religieuse à l'origine, visant à promouvoir la totale libération humaine, elle connaît un regain d'activité à la fin du XIX^e siècle, dans le contexte de la naissance du mouvement théosophique. Des mouvements ésotériques, l'OTO est sans doute celui dont la définition religieuse est la moins précise. Il se rapproche spirituellement de la théosophie par l'idée d'ascèse intérieure mise au service du perfectionnement individuel. Mais la formation initiatique qu'il dispense à ses membres et qui s'appuie sur une hiérarchie de degrés l'apparente également à la franc-maçonnerie. De ses anciennes affinités avec l'alchimie, l'OTO conserve en outre, un penchant pour la magie noire et ses effets thérapeutiques (Alesteir Crowley, l'un des grands spécialistes de la magie noire du XX^e siècle, devient membre de l'OTO en 1912. Sur le rosicrucisme, voir Paul Arnold, *Histoire des Rose-Croix et les origines de la Franc-Maçonnerie*, Paris, Mercure de France, 1955 ; Serge Hutin, "Le spiritisme et la Société théosophique", in Henri-Charles Puech (dir.), *Histoire des religions*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1972, p. 1363-1379.

76 Martin Green, *op. cit.*, p. 148.

77 C'est probablement à ce titre qu'il inaugure des séances de thérapie par le mouvement au sanatorium d'Ascona. Il aurait possédé, d'après certains témoignages, un don d'imposition des mains ; Othmar Birkne (dir.), *Monte Verita, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Milan, Electra, 1978.

78 Dans sa correspondance, l'écrivain de la danse Fritz Böhme relate les confidences de son confrère sur sa jeunesse (Compte-rendu de Fritz Böhme, daté du 23 avril 1932 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz", Rep.019.IV.a.LNr.1). Voir également la chronologie établie par Claude Perrotet, *op. cit.*, p. 241.

79 Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, *op. cit.*, p. 68-71.

La vérité qu'il découvre réside moins dans les exercices occultes en eux-mêmes que dans les "profondeurs vierges de l'être intime" auxquelles ils ouvrent⁸⁰. Il retrouve dans ces pratiques religieuses la même pureté que celle découverte dans les paysages de Bosnie⁸¹. C'est pourquoi, il finit par faire des expériences du "pays de l'aventure" une véritable métaphore de la danse moderne : "Derrière les événements extérieurs de la vie, le danseur perçoit un monde tout à fait différent. Il y a une énergie derrière tout événement et derrière toute chose que l'on peut difficilement nommer. Un paysage caché et oublié, la région du silence, l'empire de l'âme. En son centre, il y a un temple en mouvement. Les messages venus de cette région du silence sont éloquents et nous parlent en termes toujours changeants de réalités qui sont pour nous d'une très grande importance. Ce que nous appelons communément «danse» vient de ces régions-là, et celui qui en est conscient est un vrai habitant de ce pays, tirant directement sa force de ces trésors inépuisables"⁸². Rudolf von Laban cherche moins à reproduire les formes du "pays de l'aventure" qu'à en transmettre l'esprit. De la même façon que les richesses spirituelles et paysagères de la Bosnie appartiennent à un monde disparu, le secret de la danse moderne réside, selon lui, dans une terre vierge et inconnue, dont il s'agit de retrouver les voies d'accès. La danse moderne n'a rien d'une Atlantide figée dans un passé archéologique. Elle est au contraire un lieu d'exploration vivant des profondeurs de l'âme. C'est en ce sens qu'il définit la danse moderne comme un art initiatique. Le secret de sa modernité n'appartient ni à l'éphémère, ni à l'agitation, mais aux profondeurs archétypales de la mémoire humaine.

Un temple de la danse : la "kinésphère"

Le premier résultat concret de ces longues années de réflexion sur les manques spirituels de la civilisation technique est la "kinésphère". Rudolf von Laban met au point son invention au cours de son séjour à Monte Verita. Volume à vingt faces et douze directions spatiales, appelé icosaèdre, la kinésphère, une fois construite à la taille d'un homme, se conçoit comme un lieu d'exploration de l'espace de danse. Véritable pierre sur laquelle le danseur construit son utopie du mouvement, le fameux temple du "pays du silence", elle dévoile particulièrement bien sa volonté d'apporter des réponses aux besoins des corps contemporains. Sa conception reflète à la fois sa vision holiste du monde, son refus de la pensée rationaliste, son attachement à une

⁸⁰ Il comprend rapidement que ces exercices occultes ne peuvent être directement utiles au danseur, notamment parce qu'ils sont au service de la pratique religieuse et non de l'art. Il se distingue en cela de la position de Rudolf Steiner.

⁸¹ Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, op.cit., p. 66.

⁸² "Der Tänzer sieht hinter dem äusseren Geschehen eine zweite, ganz andere Welt. Hinter allen Ereignissen und Dingen lebt eine kaum benennbare Kraft. Eine verborgene, vergessene Landschaft breitet sich da aus, das Land des Schweigens, das Reich der Seele, und in der Mitte dieses Landes steht der schwingende Tempel. Und doch sind die Berichte aus diesem Lande des Schweigens so ungeheuer beredt und sagen in sich wandelnden Formen und Gebilden Dinge und Tatsachen aus, die für uns alle von grösster Wichtigkeit sind. Das, was wir so gemeinbin Tanz nennen, kommt zwar auch aus diesen Bezirken, und der tänzerische Mensch vollends ist ein wirklicher Bewohner dieses Landes und schöpft aus seinen unermesslichen Schätzen bewusst und direkt die Kraft zum Leben" ; *ibidem*, p. 115.

nature panthéiste et son attente d'un monde plus spirituel. Matrice originelle de la danse moderne, elle constitue en outre un élément indispensable pour comprendre le rapport à l'espace de Rudolf von Laban.

Sa recherche d'un système capable d'englober la totalité des formes du mouvement humain, l'amène à réviser l'espace de la danse classique⁸³. A l'octaèdre, volume à huit faces et six directions spatiales du ballet, il substitue le volume plus complexe de l'icosaèdre. Celui-ci permet, selon lui, de représenter des formes spatiales instables, comme les diagonales, les torsions ou les angles, et de souligner la présence et la densité des gestes, chose que l'espace du ballet, axé sur l'équilibre et l'harmonie, empêche⁸⁴. Rudolf von Laban invente ainsi une série "gammes" ou de "séquences de mouvement" qui intègrent l'ensemble des directions et des aires spatiales de l'icosaèdre. Comparables aux gammes musicales, elles peuvent être déclinées à l'infini sur des modes variés (rapide, lent, rythmique, balancé, etc.). Leur fonction est d'éveiller le danseur à la sensation spatiale et dynamique du mouvement⁸⁵. En reliant l'exploration spatiale à la notion de dynamique, Rudolf von Laban permet donc au danseur d'appréhender le mouvement comme une totalité existentielle et non plus comme un déroulement linéaire. Il rompt en cela définitivement avec la tradition cartésienne de séparation entre le geste et l'expression⁸⁶. Avec la kinésphère émerge une nouvelle qualité de mouvement, capable à la fois de représenter de nouveaux rapports de force dans l'espace (la chute, la cassure, le tourbillon) et de proposer des alternatives imaginaires. Le "balancement" (ou "oscillation" - *schwingen*) traduit l'idée de polarité organique définie par Ludwig Klages. Il est le signe de la reconquête du rythme corporel autonome, libéré de la cadence mécanique.

La signification proprement utopique de la kinésphère ne peut être entièrement saisie sans quelques remarques sur la cristallographie. Rudolf von Laban apprend dans les théories de la physique cristalline que les molécules ont une structure ordonnée et symétrique qui leur permet de s'agréger en réseaux organiques⁸⁷. Les atomes sont liés par les réactions d'orientation électrostatiques qui s'établissent entre les ions positifs et des ions négatifs. Du fait

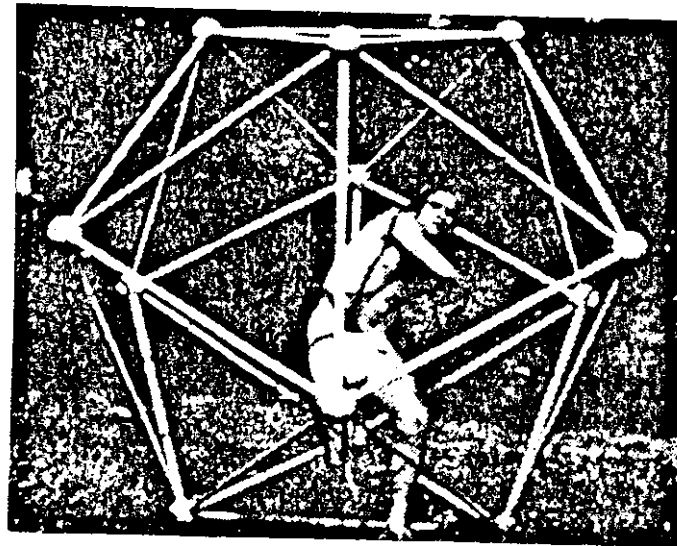
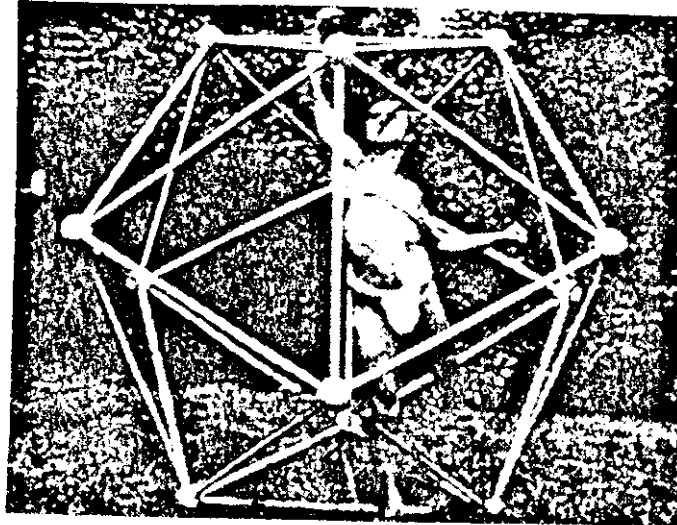
83 Il se penche, entre autres, sur les écrits théoriques des maîtres de ballet Feuillet et de Noverre.

84 Les cinq positions des ballerines s'inscrivent dans les six directions spatiales de l'octaèdre : les lignes verticales du haut et du bas, les lignes sagittales de l'avant et de l'arrière et les lignes latérales de la droite et de la gauche. En revanche, dans l'icosaèdre, les six directions du ballet classique sont doublées chacune d'une seconde direction intermédiaire. Sur l'histoire de la kinésphère, voir : Valérie Preston-Dunlop, "Laban, Schönberg, Kandinsky", in Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, Paris, Dis-Voir, 1991, p. 133-152 ; John Hodgson, Valérie Preston-Dunlop, *Introduction à l'oeuvre de Laban*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 30-37.

85 Sur les usages de la kinésphère, voir : Claude Perrotet, "Rudolf von Laban. Der Erneuerer des Tanzes in unserem Jahrhundert", in Harald Szeemann, *Zum freien Tanz, zu reiner Kunst. Suzanne Perrotet, Mary Wigman*, catalogue de l'exposition du Kunsthau de Zurich, 1991, p. 9-12.

86 Sur les fondements philosophiques de la kinésphère, voir Vera Maletic, "Paradigms Underlying Laban's Concepts", in *Body, Space, Expression*, Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, p. 152-169.

87 Il se réfère fréquemment à la cristallographie dans son livre *Die Welt des Tänzers*.



I. Modèle de la kinésphère de Rudolf von Laban (publié dans *Chorégraphie* en 1926).

que les minéraux, les plantes et les animaux sont régis de façon identique par les lois spatiales de la cristallographie, Rudolf von Laban tire deux conclusions.

La première est que la kinésphère est un lieu de réintégration de l'homme dans le cosmos. L'icosaèdre est la nouvelle unité moléculaire du monde vivant. Telle une réaction en chaîne, il peut se reproduire, se construire et s'étendre. Dès lors, la kinésphère permet de transformer la nature entière en un immense espace de danse et de libérer les frontières du corps fini. L'espace de danse n'est plus circonscrit à la scène de théâtre et le mouvement humain n'est plus délimité par l'enveloppe biologique du corps physique. Ce dernier devient la prolongation directe du mouvement de l'air et des eaux, de la faune et de la flore. La kinésphère ouvre donc la voie à une communication directe, fusionnelle, de l'homme avec le monde. Rudolf von Laban fait du principe de la diffraction et de la réflexion de la lumière la métaphore de sa nouvelle "corporéité dansante". A propos de l'anatomie, il écrit : "Le squelette humain est le cristal des cristaux. Le squelette délimite dans ses mouvements fonctionnels et expressifs les bordures et les inclinations d'un cristal spatial invisible"⁸⁸. Tel un cristal capable de refléter à l'infini les rayons de la lumière, la corporéité du danseur renvoie les "rayons" du mouvement et impulse ainsi un rythme à la nature tout entière. On retrouve dans cette conception certaines analogies avec les projets expressionnistes des utopies de verre imaginés par l'écrivain Paul Scheebart et l'architecte Bruno Taut⁸⁹. Ces deux artistes considèrent le verre, symbole de la modernité, comme un matériau idéal pour réaliser leurs projets d'architecture ouverte et d'espace transparent⁹⁰. Un volume de verre, transformé en maison ou en cité, peut lui aussi rétablir la communication directe de l'homme civilisé avec la nature cosmique et résoudre ainsi les dilemmes de l'homme devenu maître de la nature.

La deuxième conclusion découle de la première. Rudolf von Laban considère son invention comme un instrument de ressaisissement du spirituel dans le monde moderne. Le corps humain, dernier bastion de la nature dans l'univers profane de la civilisation technique, auréolé de sa kinésphère transparente, est comparable à un temple. Rudolf von Laban renoue avec les projets de temple de danse, imaginés au tournant du siècle par le peintre Fidus, puis par le danseur Raymond Duncan⁹¹. Mais, contrairement à ses prédécesseurs qui veulent

⁸⁸ Cité par Vera Maletic, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁹ Paul Scheebart consacre un livre à ce thème, *Glasarchitektur*, en 1914. Inspiré par l'architecte Bruno Taut, il lui dédie en 1920 un livre de dessins *Der Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik*. Sur l'architecture visionnaire de Bruno Taut, voir Dietrich Schubert, "Bruno Tauts Monument des neuen Gesetzes (1919) - zur Nietzsche-Wirkung im sozialistischen Expressionismus" in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1987-1988, n° 29-30, p. 241-256.

⁹⁰ Walter Benjamin considère également le verre comme un matériau porteur des nouvelles données du monde moderne. Transparent et sans gloire, il ruine "l'aura" qui enveloppait l'oeuvre d'art au XIXe siècle. Il permet à l'artiste d'entretenir un nouveau rapport à l'oeuvre, moins prestigieux et plus contemplatif ; Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, 1936.

⁹¹ Fidus est le premier dans les années 1895 à imaginer un temple de danse parmi ses projets de temples théosophiques dédiés à la terre, à la musique, au feu et à la culture nudiste. Raymond Duncan, quant à lui, part

diviniser la danse en lui offrant un temple de pierre, il situe ce lieu dans le corps même et dans l'espace. Mouvant et vivant, l'espace de danse de Rudolf von Laban s'apparente à un monument sacré. Mircea Eliade explique qu'en "organisant l'espace, on réitère l'oeuvre des dieux"⁹². Le danseur veut moins reproduire dans sa kinésphère le symbolisme cosmologique des habitations primitives (un poteau ou une ouverture au centre de la maison symbolisant l'arbre cosmique) que restaurer l'expérience primitive de l'espace sacré. Son entreprise a pour objectif de mettre en ordre le chaos. Réenchanter le monde par le mouvement signifie lui rendre sa "valence cosmologique", c'est-à-dire son "orientatio". Mircea Eliade a quelques formules éclairantes à cet égard : "Là où le sacré se manifeste dans l'espace, le réel se dévoile, le Monde vient à l'existence. L'irruption du sacré ne projette pas seulement un point fixe au milieu de la fluidité amorphe de l'espace profane, un "Centre" dans le "Chaos" ; elle effectue également une rupture de niveau, ouvre la communication entre les niveaux cosmiques (la Terre et le Ciel) et rend possible le passage, d'ordre ontologique, d'un mode d'être à un autre. C'est une telle rupture dans l'hétérogénéité de l'espace profane qui crée le "Centre" par où l'on peut communiquer avec le transcendant et qui, par conséquent, fonde le "Monde"⁹³. L'entreprise de Rudolf von Laban rappelle indirectement la doctrine de l'Église catholique, qui fait du corps humain à la fois le modèle harmonieux de ses monuments sacrés et la métaphore de sa philosophie (l'Église est le corps du peuple des chrétiens). Le chorégraphe ne donne-t-il pas effectivement ce sens ultime à sa prophétie du mouvement : "La cathédrale de l'avenir est un temple mouvant construit par des danses qui sont des prières"⁹⁴.

L'invention de Rudolf von Laban appelle à quelques remarques. Si elle traduit les goûts d'architecte du chorégraphe et son attirance pour les origines médiévales de la franc-maçonnerie⁹⁵, ne souligne-t-elle pas aussi son ambition de se promouvoir au rang de grand architecte de l'univers du mouvement ? Sa conception d'un espace de danse extensible n'est-elle pas minée par un désir de conquête d'un espace toujours plus vaste ? Nouveau Prométhée démiurge, Rudolf von Laban ne serait-il pas alors tenté de construire un autel sacré pour son

sur les îles grecques au milieu des années 1900 à la recherche d'un lieu pour construire un temple dédié à sa soeur Isadora Duncan ; Othmar Birkne, *op.cit.*

92 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957, p. 35.

93 *ibidem*, p. 60.

94 "Der stehts sich wandelnde schwingende Tempel, der sich aus Tänzern aufbaut, aus Tänzern, die Gebete sind, ist die Kathedrale der Zukunft" ; Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, *op. cit.*, p. 117.

95 Rudolf von Laban, qui a étudié l'architecture lors de son séjour parisien, admire particulièrement "l'art royal" des francs-maçons et les compare à des "protoartistes" (il range également dans cette catégorie les troubadours et les prêtres égyptiens) (Martin Green, *op. cit.*, p. 107). Il se réfère aux constructeurs des cathédrales gothiques, qui sont à l'origine de la franc-maçonnerie opérative du moyen-âge. La tradition des assemblées secrètes et des rituels sacrés a émergé dans les guildes médiévales de constructeurs : les compagnons, rassemblées autour de leur maître d'oeuvre, se transmettaient par ce biais les secrets du métier (en particulier les principes de la géométrie sacrée, mis à jour par les templiers, et les mathématiques appliquées) (Paul Naudon, *Les origines religieuses et corporatives de la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy-Livre, 1984). Le chorégraphe trouve probablement dans cette tradition le modèle d'un juste équilibre entre l'art et le culte, la mise en scène et le rituel.

art, plutôt que de lui aménager un espace de liberté ? Dès lors, sa recherche d'un art vivant serait déjà menacée par l'ambition de l'art majeur.

Mary Wigman : une danseuse primitiviste

Mary Wigman est la première danseuse "moderne" qui explore la kinésphère labanienne. Entre 1913 et 1919, elle partage avec Rudolf von Laban cinq années d'un intense travail expérimental dont Munich, Zürich et Monte Verita sont les différentes stations⁹⁶. La relation des deux artistes est comparable à celle du savant visionnaire et de sa créature géniale, dont le cinéma expressionniste est particulièrement friand (*Le Golem* et *Le cabinet du Docteur Caligari* traitent notamment de ce thème). En recherchant les conditions de réalisation d'une danse moderne, Rudolf von Laban ouvre à Mary Wigman l'espace infini de l'expérience créatrice. La jeune femme était prête pour une telle aventure. Elle avait quitté en 1911 l'Institut de formation rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze, jugeant, comme son confrère Rudolf Bode, que le mouvement devait être libéré de l'emprise de la musique⁹⁷. Cependant, contrairement au gymnaste, elle s'oriente vers la découverte pure du mouvement et non vers sa théorisation.

En choisissant la création, Mary Wigman inaugure une voie originale, elle aussi marquée par le regard sur la modernité, mais distincte de celle ses prédécesseurs. Si elle partage avec Rudolf von Laban une même appréhension religieuse du monde, elle se différencie de lui par son jugement plus nuancé sur la civilisation technique. Elle n'est pas non plus habitée, comme son compagnon, par le désir de transmettre les trésors perdus de la "culture festive". Elle est encore moins concernée par le rêve germanique de Rudolf Bode. Sa nostalgie de l'âge d'or se situe au coeur du présent. En se disant "fanatique" du présent, la danseuse n'affirme pas qu'elle veut faire de son art le reflet direct et sans mystère de son temps. Le présent qui l'attire est d'abord celui de l'inconnu : "Si Wigman conçoit bien l'apparition de son art comme une naissance dans la matrice de l'expérience de cette époque présente, cette naissance perdure et se renouvelle au rythme du présent"⁹⁸. C'est dans cette recherche d'un perpétuel recommencement que se situe à la fois l'utopie de sa danse. Le présent de Mary Wigman est ahistorique. Il est un permanent nouveau départ au temps zéro de l'histoire.

Retrouver, au coeur du présent, la genèse du mouvement, "le moment auroral où l'homme voyait le monde pour la première fois", telle est l'ambition de l'artiste⁹⁹. Sa danse, qu'elle appelle la "danse absolue", est synonyme de danse originelle. Elle appartient d'emblée à

⁹⁶ Pour des informations biographiques complètes sur l'existence de Mary Wigman, voir : Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Weinheim, Quadriga, 1986 ; Walter Sorell, *Mary Wigman. Ein Vermächtnis*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1986.

⁹⁷ Sur cette époque, voir Selma Landen Odom, "Wigman at Hellerau", in *Ballet Review*, été 1986, p. 41-53.

⁹⁸ Isabelle Launay, "Le présent comme énigme", *op. cit.*, p. 246.

⁹⁹ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, *op. cit.*, p. 113.

l'univers prélogique, précisément celui que scrutent les historiens des religions et les psychanalystes à la recherche des traces d'un inconscient collectif. Le travail de ciselage des sensations qu'elle développe n'est pas seulement le signe d'une critique de la domination de l'intellect sur la conscience. Il est aussi un moyen de restituer au mouvement son espace propre, en deçà du sens et de la volonté démonstrative. Pour la danseuse, le mouvement trouve sa signification en lui-même. Il n'a pas besoin d'un "sur-texte". Ce corps en état de rêve, dépourvu de toute volonté intellectuelle, est en parfaite résonance avec la kinésphère labanienne. Il est la promesse qu'un monde nouveau. Une *terra incognita*, chargée de saveurs vierges, est en train de germer.

A quoi ressemble cette danse ? Mary Wigman utilise toute sa vie la technique du mouvement extatique. Sa danse est traversée de ravissements et de transes démoniaques, qui rappellent certaines techniques psycho-biologiques de la mystique, utilisées dans les religions orientales et antiques¹⁰⁰. Ces transes fonctionnent sur le principe de la dépossession de soi. En se laissant progressivement envahir par l'extase, le corps devient un médiateur de visions. Certains mouvements favorisés de la danseuse évoquent des formes de recueillement et de plénitude, connues des religions orientales : la rotation sur soi-même, l'étirement, les jeux de spirale, les balancements et les suspensions, les yeux fermés, etc. D'autres, en revanche, remémorent le phénomène de la "mana" des sociétés primitives, sorte de sentiment d'effroi fasciné devant le mystère, que décrit Rudolf Otto en 1917 dans son livre *Le sacré*¹⁰¹. La danseuse se laisse envahir par une puissance rythmique sauvage qui se manifeste par des formes expressives très marquées : l'intoxication rythmique, la respiration haletante, les sauts avec des jambes ramassées, le martèlement des pieds sur le sol, le rejet du buste et de la tête en arrière, les torsions de tout le corps, les mimiques révoltées du visage, les gestes altérés et anguleux des bras et des mains, etc¹⁰².

Que ces différentes modalités de l'extase recroisent des méthodes d'échauffement spirituel déjà connues ne signifie pas pour autant que Mary Wigman s'en inspire directement, ni qu'elle donne à son art une finalité religieuse. Elle a reçu une éducation protestante traditionnelle dans le milieu bourgeois de Hanovre, mais elle semble n'en avoir gardé que certaines habitudes culturelles¹⁰³. En outre, contrairement à Rudolf von Laban, elle n'a pas vécu d'expérience mystique dans sa jeunesse¹⁰⁴. L'esthétique du sacré qu'elle développe se situe en dehors des doctrines religieuses. L'art primitiviste de Mary Wigman appartient à l'Eden

100 Marcel Mauss consacre en 1934 un essai aux "Techniques du corps", in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 365-388.

101 Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, op. cit., p. 35.

102 Mary Wigman décrit les états de transe qui président à son travail d'improvisation dans son livre, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, Ernst Battenberg, 1963.

103 Hedwig Müller, "Aufruf. 1886-1910, Hannover", op. cit., p. 11-22.

104 Mary Wigman dit avoir eu, enfant, une expérience mystique dans une église en Angleterre. Il s'agit néanmoins d'un récit posthume ; Walter Sorell, op. cit., p. 22.



II. Mary Wigman, *Danse de sorcière (Hexentanz)*, 1914.

d'avant le pêché. La danseuse se distingue de son confrère, qui se place d'emblée dans l'alternative sacré-profane¹⁰⁵.

Cette dimension sacrée n'est pas non plus le signe d'un retrait nostalgique dans le temps mythique des origines. Sa démarche est sans rapport avec celle des danseuses exotiques de la génération précédente. Les premières "danseuses de l'âme", Adorée Via Villany ou Sent M'ahesa, puisent dans les gestes des civilisations indiennes, égyptiennes et grecques les fondements d'une mission qu'elles veulent salvatrice pour l'humanité. Ce faisant, elles restent prisonnières d'un mimétisme décoratif¹⁰⁶. Mary Wigman est, certes, attirée par la culture asiatique (elle est inspirée par les masques Nô), mais cette affinité n'est qu'un point de départ. Elle est en réalité très proche des artistes expressionnistes qui, en rupture avec la tradition naturaliste, cherchent dans une réduction des formes à des "états élémentaires" ou "larvaires", le moyen de "réenchanter" le monde. Pour les expressionnistes, l'extase primitive est un moyen d'accès au monde contemporain¹⁰⁷. Pour la danseuse l'extase permet également d'explorer l'inconnu caché dans le présent. Chez elle, tout est susceptible de déclencher la pulsion initiale de l'improvisation : un son, une musique, le silence, une dynamique, un mouvement, une image, une sensation ou encore un souvenir. Ces éléments deviennent progressivement la trame organique de la composition chorégraphique. Ce procédé, qui consiste à faire surgir l'idée dans la forme (*Gestalt*) et à laisser l'inspiration envahir le geste, est le credo expressionniste de la nécessité intérieure. Il ouvre sur un monde visionnaire¹⁰⁸.

Ce besoin obstiné de partir de la vision originelle est essentiel pour comprendre le regard que la danseuse pose sur le monde. Là encore, Mary Wigman se situe dans l'univers

105 Sur le style extatique de Mary Wigman, voir : Dianne S. Howe, "The Notion of Mysticism in the Philosophy and Choreography of Mary Wigman 1914-1931", in *Dance Research Journal*, été 1987, n° 19/1, p.19-24.

106 Sur les "danseuses de l'âme", voir Gabriele Brandstetter, "Weiblichkeitsmuster und Körperbilder des Tanzes", in *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Francfort, Fischer, p. 118-245 ; Gabriele Klein, "Vom Wandel der Affekte : Gesellschaftliche Konstruktionen des Weiblichen in der Tanzkunst", in *Tanz und Weiblichkeit*, Berlin 1990, p. 21-40.

107 Seule une étude existe, à ce jour, sur les rapports entre la danse moderne et l'esthétique de l'expressionnisme : Diane Howe Shelden, *Manifestations of the German Expressionist Aesthetic as presented in Drama and Art in the Dance and Writings of Mary Wigman*, thèse de doctorat de philosophie, Université de Wisconsin, Madison, 1985. Sur la philosophie esthétique de l'expressionnisme, voir : CNRS, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, éditions du CNRS, 1971.

108 La relation de Mary Wigman avec le psychothérapeute Hans Prinzhorn entre 1922 et 1924 éclaire ce propos. Outre une relation amoureuse, les deux individus partagent de profondes affinités esthétiques. Hans Prinzhorn a publié en 1922 un livre, *Bilderei der Geisteskranken*, consacré aux dessins des schizophrènes. Il vise à démontrer par cet ouvrage que "l'instinct de créativité" (*Gestaltungsdrang*) transcende les catégories de la folie et du caractère sain. Il établit que les processus de création des schizophrènes - le rêve, l'éclatement de forces irrationnelles, la pulsation primitive - sont identiques à ceux utilisés par les artistes modernes. La même année, le philosophe Karl Jaspers publie un ouvrage, *Strinberg et Van Gogh*, dans lequel il consacre un chapitre à "la schizophrénie et la culture du présent". Lui aussi tente de démontrer que le concept de maladie n'a pas de sens dans l'art et il lui substitue la notion d'instinct de créativité. Leurs ouvrages respectifs influencent toute la bohème artistique de Weimar : Wolfgang Geinitz, "Hans Prinzhorn - Das unstete Leben eines ewig Suchenden", in Franz Tenigl, *op. cit.*, p. 39-64.

expressionniste. Elle associe les étapes de son engagement artistique à une lente progression vers le paradis des origines. Cette attitude confirme sa conception panthéiste de la nature et son rêve de replacer l'homme au coeur de la genèse. Un séjour qu'elle fait à Rome durant l'hiver 1912 et le printemps 1913 lui ouvre les horizons de l'art antique. Visitant les collections grecques du Vatican, elle découvre la Grèce sauvage des poètes romantiques allemands. Elle voit dans les jeux des satyres et dans les courses des amazones "la vie vivante, le sentiment vital par lequel tout devient danse". Elle se reconnaît parfaitement dans ces corps sensibles qui incarnent la libération nietzschéenne et la fusion avec le rythme cosmique : "Que chassent ces femmes par monts et par vaux, qu'est-ce qui les fait pousser ce cri de désir ? N'est-ce pas le cri de délivrance de tout ce qui est obstacle, cet instinct sauvage qui veut fusionner avec la nature, avec l'élémentaire (...) ? Ce ne sont pas des Grecs que nous voyons là, mais nos contemporains. Leur appréhension du monde est proche de la nôtre. Notre nostalgie équivaut à ce monde, qui place au-dessus de tout le respect du naturel"¹⁰⁹. Mary Wigman est pleine des visions de cette Grèce dionysiaque lorsque, sur le conseil de son ami Emil Nolde, elle part à la rencontre de Rudolf von Laban à Monte Verità¹¹⁰. C'est là que, durant l'été 1913, elle réalise le rêve d'or de la découverte du mouvement libre. Le récit qu'elle en fait rappelle l'idylle des peintres de *Die Brücke* dans la campagne de Dresde : "Nous étions jeunes. Et la liberté de ces semaines d'été, ajoutée à la beauté ensoleillée du paysage, délivrait nos membres et ouvrait les portes spirituelles de notre vivacité. Nous marchions dans la forêt (...), dansions jusque tard dans la soirée sur les plateaux enflammés et dans les doux herbages des vallées. Tout était fête et n'avait pas de fin"¹¹¹.

Ce sens aigu du regard, habité par la vision de l'Eden, qui est la clé de l'inspiration chorégraphique de Mary Wigman, finit par dominer entièrement son rapport au réel. De l'expérience de la "naissance forestière" de la danse moderne, elle garde en effet un attachement particulier pour les espaces naturels vierges. Ses tournées américaines de la fin des années 1920 réveillent de façon aiguë sa nostalgie d'une nature adamique : l'immensité du désert de l'Arizona et l'abondance des plantations de Floride lui rappellent spontanément la situation

109 "Was jagt diese Frauen in die Berge, durch die Wälder, was macht sie schreien vor quälender Lust ? Ist es nicht auch das eine gewaltige, das sich frei machen will von allen ausserlegten Schranken ? Der urgewaltige Trieb, der sich eins fühlen will mit allen was Natur, was Element heisst ? (...) Es sind nicht Griechen die wir sehen, sondern unseren (...) Menschen deren Empfindungswelt der unsere nahe steht, ... unser Sehnen gilt dieser Welt, die stehts und in allen eine grossartiger Verherrlichung des Natürlichen ist" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1913".

110 Sur l'amitié de Mary Wigman et Emil Nolde, voir : Walter Sorell, *op. cit.*, p. 35, 61, 171 ; Gerhard Schumann, "Gespräche und Fragen. Mary Wigman", in Akademie der Künste der Deutsche Demokratischen Republik, *Arbeitshefte. Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes*, Berlin, Henschel, 1982, p. 39-40.

111 "Und die Ungebundenheit dieser sommerlichen Wochen, verbunden mit der übersonnnten Schönheit der Landschaft löste sich nicht nur die Gleider, sondern öffnete auch die Pforten seelischer und geistiger Regsamkeit. Wir wanderten durch das Land (...), tanzten bis spät in die Nacht hinein auf sonnenglühten Felsterrassen und in den sanften Mulden der Waldwissen. Alles wurde zum Fest, dem kein Ende gesetzt schien" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Ascona".

primitive de Monte Verita¹¹². Curieusement, c'est précisément cet amour de la nature qui lui apprend à apprécier les paysages urbains de la "sur-civilisation" américaine. Contrairement à Rudolf von Laban qui condamne "l'esprit-robot" de la fantasmagorie américaine¹¹³ et qui reste attaché au rêve agraire des Balkans, la danseuse appréhende les villes américaines comme un événement de la nature, digne d'incarner ses visions du mouvement organique : "C'est comme si l'oeuvre de l'homme voulait se dresser en contre poids face à la nature et à ses vastes forces... La perte d'orientation est atroce au début. C'est comme si le sol se dérobaît sous les pieds ! Tout est surdimensionné (...). Mais le paysage vit et son rythme grandiose finit par s'imposer. L'oeil se renverse progressivement et le regard explore. C'est avec ce même regard que je vois le mouvement, le regard dansant, qui n'est jamais fixé sur un seul point (...). Le mouvement s'ensuit comme un tout, se laisse emporter et se remplit de son propre rythme (...). Voilà l'Amérique cherchée et attendue"¹¹⁴.

Le regard visionnaire et extatique de Mary Wigman soulève quelques questions. S'il est un instrument de ressaisissement du réel, ne peut-il pas également favoriser une fuite du réel ? S'il est un facteur de créativité artistique, comment interfère-t-il sur les attitudes sociales de la danseuse ? Parce qu'il a tendance à embrasser le réel tout entier, cet oeil intérieur ne risque-t-il pas d'encourager un idéalisme exacerbé, où l'objectivité n'a plus de place ?

Enfin, comment expliquer chez Mary Wigman ce besoin de réenchanter le monde, ce mysticisme coupé de ses racines religieuses et cette recherche des origines sans nostalgie pour le passé ? Le traumatisme fondateur de la première guerre mondiale est la cause du refus de l'héritage et la raison de cette obsession du temps zéro¹¹⁵. Personne n'est épargné par le premier conflit mondial, pas même les artistes de l'îlot préservé de Monte Verita. Mary Wigman commence son parcours de danseuse à la veille de la guerre et entame sa carrière artistique en plein coeur du conflit¹¹⁶. Il est difficile de faire le récit précis de cette époque, les témoignages écrits des danseurs étant lacunaires. Mary Wigman semble néanmoins être profondément marquée par la guerre. En témoignent certaines de ses chorégraphies des années 1916-1918, dont les titres, *La mort*, *Le tourment*, *La folie*, *Le cri*, *La douleur*, *Danse macabre*, laissent

112 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Amerika Reise, 1931-1933"

113 Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, op. cit., p. 170.

114 "Es ist als wollte das menschenwerk ein Gegengewicht gegen die Natur und ihre breitgelagerten Gewalten aufrichten (...). Der Verlust des gewohnten Proportionsgefühls ist zuerst entsetzlich. Als habe man keinen Boden mehr unter den Füßen ! Alles ist überdimensional (...). Die Landschaft lebt und ihr grandioser Rhythmus dringt auf mich ein. Das Auge hat sich umgestellt. Der Blick wandert. Es ist derselbe Blick, mit dem ich gewohnt bin Bewegung zu sehen, der tanzenden Blick, der sich niemals auf einen Punkt fixiert, der (...) dem Bewegungsvorgang als Ganzem folgt, ihn in sich einströmen und sich von seinem Rhythmus ersuchte und Ersehnte. Dies ist Amerika, das Gesuchte und Ersehnte" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Amerika Eindrücke", n° 83/73/1377.

115 Isabelle Launay s'interroge également sur cette question, dans son chapitre "Une danse de l'après-guerre?", op. cit., p. 248-245.

116 Elle présente son premier solo en public à Munich en 1914 et troque son nom de jeune fille, Wiegmann, contre celui d'artiste, Wigman, en 1917, à l'occasion de ses premiers récitals zurichois.

transparaître un climat d'angoisse. Ces danses n'ont ni le caractère dénonciateur, ni l'acuité tragique des croquis saisis à vif par les peintres expressionnistes dans les tranchées¹¹⁷. Mais elles suggèrent l'idée que la plénitude et la joie de vivre qui règnent à Monte Verita sont solidaires des souffrances causées par la guerre. Parce que la danseuse a inventé un corps sensible, capable d'atteindre le ravissement, elle peut aussi en explorer les abîmes. A cette époque, elle ne danse pas en dépit des morts, mais à leurs côtés, avec la conscience aiguë de faire partie des survivants.

C'est ce nouveau regard sur le couple, désormais inséparable, de la vie et de la mort qui explique l'attachement particulier de la danseuse au présent et son rapport à la modernité. Comme beaucoup de ses contemporains, elle a le sentiment que la guerre a amputé le passé. L'intensité du ravage a été telle qu'elle a ouvert un ravin infranchissable entre l'avant et l'après. Mary Wigman tire un trait sur le temps révolu. Cependant, elle ne se coupe pas de sa mémoire. Sa danse est en effet hantée par la conscience de cette perte. En témoigne le traitement qu'elle fait de l'espace chorégraphique. Elle le définit comme une entité organique, digne des théories klagésiennes. Elle montre les tensions polaires qui le traversent. Elle joue sur les oppositions de lignes, les asymétries de parcours, les jeux d'ombre et de lumière, les qualités de mouvement contrastées, comme si la menace du chaos risquait en permanence de miner l'homogénéité de l'espace. Sa danse se nourrit donc de cette fragile cohabitation des forces de destruction et de renaissance. Là se situe le seuil entre son oeil intérieur et la réalité. Après la guerre, la croyance en un monde meilleur l'emporte sur le nihilisme, et l'utopie sur le vide. C'est ce même attachement aux forces de vie qui explique son regard sur la ville, son amour des espaces vierges et son choix d'un art extatique.

Plus qu'un simple thème d'inspiration et de réflexion, le phénomène de disparition et de désacralisation du monde naturel constitue donc la véritable matrice de la danse moderne. Les réactions de Rudolf Bode, de Rudolf von Laban et de Mary Wigman aux bouleversements de la civilisation industrielle sont caractéristiques du romantisme anticapitaliste. Les conceptions du mouvement qu'ils développent reflètent de façon plus ou moins directe les principes de totalité organique du corps, de l'âme et de l'esprit, d'expression vitale et de rythme cosmique, élaborés par la philosophie de Ludwig Klages. La finalité qu'ils leurs prêtent débouche sur des usages très différents les uns des autres. Rudolf Bode et Rudolf von Laban nourrissent à l'égard de la civilisation technique un même pessimisme culturel, hérité des courants de pensée conservateurs du XIX^e siècle. Mais si le premier attend de la régénération de l'humanité un retour à l'âge d'or mythique de l'ordre germanique, le second, à l'inverse, fonde son utopie sur la conscience de l'impossibilité du retour. Plutôt que de restaurer un savoir disparu, Rudolf von

¹¹⁷ De nature apolitique, elle suit Rudolf von Laban en Suisse non par conviction pacifiste, mais par conviction artistique.

Laban veut favoriser un âge d'or du monde contemporain. Cette différence explique pourquoi Rudolf Bode fait le choix de la révolution conservatrice tandis que le chorégraphe s'oriente vers un messianisme religieux. Mary Wigman, quant à elle, appartient beaucoup plus à la génération expressionniste, pour qui la guerre représente une cassure irrémédiable. Elle ne nourrit ni rancune contre le passé, ni espoir de régénération, mais elle se place d'emblée dans le temps zéro d'une humanité nouvelle. Sa danse révèle moins une utopie de l'avenir qu'une façon d'être au présent, primitiviste et religieuse.

Toutefois, les modèles inaugurés par ces trois personnages trouvent leurs limites dans la pensée de la totalité. Leur volonté systématique de replacer l'homme au centre de la création, dans un cosmos vierge de marques industrielles, ne souligne-t-elle pas les limites de leur idéalisme ? Contrairement à leurs contemporains dadaïstes, ou aux artistes qui rejoindront plus tard le Bauhaus, les défenseurs de la "culture d'expression" refusent les réalités objectives du monde moderne. Cette différence de point de vue explique l'amitié éphémère qui lie les danseurs à ces artistes. Si durant la guerre, Rudolf von Laban et Mary Wigman sont de fréquents hôtes du Cabaret Voltaire et de la Galerie Dada de Zurich, ils ne partagent pas la révolte des dadaïstes. La fragmentation du moi que mettent en scène les spectacles Dada est étrangère à leur définition du corps humain organique¹¹⁸. De même, s'ils sont admiratifs des recherches d'Oskar Schlemmer au Bauhaus, ils n'adhèrent pas à sa conception du mouvement, fondée sur l'idée que l'homme a besoin du relais de la machine pour enrichir ses possibilités d'expression¹¹⁹. Ces conceptions opposées du mouvement soulignent les filiations culturelles différentes auxquelles se réfèrent ces artistes. Les recherches de Rudolf Bode, de Rudolf von Laban et de Mary Wigman rejoignent la définition que fait Max Weber de la culture, comprise

118 Une complicité amicale lie, durant la guerre, les danseuses de l'école Laban (Emmy Hennings, Maja Kruscek, Sophie Täuber, Clara Vanselow) et les premiers dadaïstes (Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Hans Richter et Tristan Tzara). Les danseuses participent en 1916 et 1917 aux spectacles du Cabaret Voltaire et de la Galerie Dada. Mary Wigman y présente notamment *Le plaisir de Satan* et *Le chant de danse de Zarathoustra*. Les affinités esthétiques que l'on a voulu voir entre le mouvement dada et la danse moderne ont souvent été surévaluées. Certes, la collaboration artistique du cercle Laban de Zurich avec les dadaïstes est riche et créative, mais elle n'est que ponctuelle. Alors que les dadaïstes s'orientent progressivement vers une esthétique de choc (Tristan Tzara publie son *Manifeste Dada* en 1918), les danseuses restent attachées à la mystique expressionniste. Sur les rapports entre la danse moderne et le dadaïsme, voir Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit. Tagebuch 1914-1921*, Munich, 1927 ; Othmar Birkne, *op. cit.* ; Krzysztof Fijalkowski, "Dada and the Machine", in *European Studies*, 1987, n° 4, p. 223-249 ; Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Paris, CNRS, 1989 ; Susan Manning, *Ecstasy and the Demon*, Berkely, University of California Press, 1993, p. 58-59 ; Jean-Pierre Pastori, *Danse et ballet en Suisse*, Lausanne, 1984 ; Harald Szeemann (dir.), *Dada in Zurich*, catalogue de l'exposition du Kunsthaus de Zurich, 1978, p. 40-44.

119 Oskar Schlemmer commence à travailler au *Triadisches Ballett* en 1912 parallèlement à ses recherches sur le théâtre qui le mèneront au Bauhaus. L'idée fondatrice du Bauhaus est précisément d'instaurer un compagnonnage de la main et de la machine dans la production industrielle. Les artistes du Bauhaus partent d'un constat - l'influence de la technique dans le quotidien -, et considèrent qu'en devenir les maîtres est une solution préférable à celle du refus. Ainsi s'explique dans les chorégraphies d'Oskar Schlemmer, une scénographie axée sur des formes géométriques, l'emploi de costumes en forme de globe ou de cube aux couleurs contrastées et l'utilisation de cerceaux métalliques ou de bâtons de verre. Sur sa conception du mouvement, voir : Éric Michaud, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978 ; Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett*, Berlin, Akademie der Künste, 1988.

comme la constitution d'un ordre spirituel qui redonne à l'homme la position centrale qu'il a perdue dans la société. A l'inverse, les expérimentations des dadaïstes et d'Oskar Schlemmer s'inscrivent dans le processus de la civilisation, compris comme la reconnaissance des transformations introduites par la machine dans la société, et l'intégration de ces données dans la création artistique¹²⁰. Dans quelle mesure les danseurs sauront-ils résoudre ce paradoxe de vivre avec un rêve adamique au cœur d'un monde artificiel ?

B. L'utopie vécue des danseurs

Le statut de l'individu et son rapport à la communauté est le second thème majeur du romantisme anticapitaliste. Comment échapper à la fois aux excès de l'individualisme capitaliste et aux manques du collectivisme ? Cette question de la "troisième voie", qui est au cœur des recherches en sciences humaines en Allemagne, traverse également les courants de l'art et n'épargne pas la danse.

La sociologie allemande, qui émerge à la fin du XIX^e siècle, systématise les anciennes querelles philosophiques qui opposent, depuis la fin du XVIII^e siècle, les poètes romantiques aux penseurs éclairés. Les modèles opposés de la "société" et de la "communauté" qu'elle met à jour sont un écho à l'opposition culture-civilisation. Ferdinand Tönnies et Max Weber sont les principaux médiateurs de cette réflexion¹²¹. Le concept de société renvoie à la civilisation technique. Il procède d'un ordre abstrait et anonyme. Il repose sur un système de lois universelles, dont le rôle est de réguler de façon rationnelle les rivalités d'intérêts entre groupes et individus. A l'inverse, le concept de communauté renvoie à la notion de culture, comprise comme fait transcendant. Le lien social qui fonde la communauté relève d'un principe spirituel d'union sentimentale, comparable à la vie familiale ou amicale. Il fonctionne sur la base de valeurs de solidarité. La question du statut de l'individu est l'un des principaux enjeux de cette problématique. L'individu apolitique que décrit Thomas Mann dans ses *Considérations d'un apolitique* incarne l'homme de la troisième voie. Il est le descendant de l'individu de la *Bildung* de Goethe. L'importance donnée à l'épanouissement personnel et à la culture de soi n'est pas chez ce dernier une forme d'individualisme égoïste. S'il rejette la liberté anonyme de la société et s'il n'est pas directement concerné par les questions politico-sociales, en revanche, il est conscient de son appartenance à la nation, de sa participation à ce que Max Weber appelle "l'âme du peuple". Son individualisme, qui privilégie l'expression de soi au respect des règles

120 Sur la définition des concepts de culture et de civilisation, voir Raymond Aron, *La sociologie allemande contemporaine*, Paris, PUF, 1935.

121 Voir sur ce sujet, l'ouvrage de Raymond Aron et celui de Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960 (1ère édition française 1944).

établies, est en réalité le reflet de sa conception spirituelle, et non civique, de l'appartenance au groupe¹²².

La danse moderne est entièrement traversée par cette problématique des rapports constitutifs de l'ordre social. Les choix de vie des danseurs, leurs conceptions éducatives, comme leurs recherches chorégraphiques, témoignent de leur volonté de participer à la formation d'un nouvel "individualisme communautaire". Si Rudolf von Laban et Mary Wigman rompent avec les traditions de distinction culturelle de leurs milieux d'origine, ils ne rejettent pas pour autant la définition goethéenne de l'éducation. Rudolf von Laban donne une actualité nouvelle à la *Bildung* avec son modèle éducatif fondé sur la maturation intérieure. Mary Wigman en renouvelle également le sens avec ses solos qui rompent avec les règles établies du ballet et qui mettent en valeur l'originalité de l'expression personnelle. De même, les deux personnages trouvent dans la communauté utopique de Monte Verita la possibilité d'éprouver les nouveaux horizons de la communauté unanime. Leur pacifisme durant la guerre est moins le signe d'un engagement politique que celui d'un rejet de la société de leur temps. Les genres chorégraphiques qu'ils inventent, la danse chorale et la danse de groupe, sont le fruit de cette époque expérimentale.

Comment ce débat sur l'individu et la communauté évolue-t-il entre les années 1910, époque de formation de la danse moderne, et la période des premiers succès de Weimar ? Les orientations prises par les danseurs sont déterminantes pour comprendre leur rapport à la société allemande. S'ils renouvellent de façon inédite le mode de cohabitation de l'individu dans la communauté, ils héritent aussi de problèmes culturels anciens. Ces derniers permettent de jeter une lumière inédite sur les ambiguïtés du monde de la danse au tournant des années 1930.

1. Les écoles de danse, communautés mystiques

a. Ascona : rupture avec le monde profane

Il n'est pas étonnant que Rudolf von Laban ait choisi l'utopie sociale de Monte Verita pour "insuffler une renaissance dans les arts" et pour "trouver de nouvelles formes de vie simple"¹²³. Scène de ralliement de toute la bohème européenne depuis le début du siècle, elle nourrit les espoirs de réenchancement du monde moderne¹²⁴.

¹²² Voir les chapitres consacrés à la *Bildung* de l'ouvrage de Louis Dumont, *op. cit.*, p. 75-184.

¹²³ Othmar Birkne, *op. cit.*

¹²⁴ Le poète expressionniste Yvan Goll y séjourne durant la guerre, et la décrit en ces termes, en 1920, dans son roman *Sodome et Berlin* : "Le petit village de pêcheurs a failli devenir la Nazareth de la nouvelle Europe. Labas, sur les bords fleuris du lac Majeur, longtemps avant la guerre et la révolution russe, fut fondée la première république communiste du XXème siècle (...). [Henri Oedenkoven] a voulu créer un État libre sur le principe du

Régénérer l'humanité et travailler au libre épanouissement de la personne humaine, telle est la mission que se donnent ses fondateurs, Henri Oedenkoven et Ida Hoffmann, lorsqu'ils ouvrent les collines de Monte Verita en 1900¹²⁵. Leur projet n'est pas original dans le contexte de l'époque. Déjà, en 1899, le fondateur de la Rose-Croix allemande, Franz Hartmann, rêvait de fonder un monastère laïc pour "réformer l'âme humaine". Dans les années suivantes, une multitude de cités-jardins (Hellerau), de communautés d'artistes (Darmstadt) et de sociétés utopiques se créent dans toute l'Allemagne. Ces micro-sociétés tirent leur raison d'être d'une double critique de la société allemande. La première concerne l'autoritarisme qu'incarnent les organes traditionnels du pouvoir que sont l'État, l'armée, l'Église, l'Université et la famille. La deuxième se rapporte aux déséquilibres provoqués par les excès de l'industrialisation et les débordements incontrôlés de la croissance urbaine. Ces micro-sociétés sont le refuge de tous ceux qui rêvent d'une troisième voie entre la révolution prolétarienne et le capitalisme industriel¹²⁶. Monte Verita figure toutefois parmi les communautés les plus radicalement opposées au monde moderne. Sa topographie sociale s'inspire de la pensée anarchiste de Bakounine et d'Erich Mühsam. L'abolition de la propriété privée, la libération des femmes, des familles et des sexes y sont décrétées, tandis que l'appel au retour à la nature est prodigué sans réserve. Les habitants vivent en totale autarcie économique. Ils sont pour la plupart végétariens et réalisent eux-mêmes leurs vêtements. Les fonctions primitives de l'homme sont réinventées dans cet Eden suisse, sans tenir compte des progrès de la civilisation moderne.

Planète "ahistorique", "anationale" et autarcique, Monte Verita se prête donc parfaitement, par sa géographie de l'ailleurs, aux expérimentations artistiques¹²⁷. Ida Hofmann comprend très tôt le potentiel que représente la danse pour la colonie. La découverte du *Tannhäuser*, chorégraphié par Isadora Duncan au festival de Bayreuth en 1904, est une révélation. Elle voit dans son art la promesse d'une "renaissance du genre humain"¹²⁸. Elle n'a de cesse depuis d'intégrer la danse aux activités de Monte Verita. L'ouverture de "l'école de l'art", par Rudolf von Laban en 1913, est donc un aboutissement¹²⁹.

travail et de l'amour du prochain (...). Il acheta toute la colline, couverte de mimosas et de camélias, qui surplombe Ascona, pour un bout de pain d'ailleurs, la baptisa Monte Verita, et la mit à disposition de ceux qui rêvaient d'un nouveau paradis. Chacun pouvait s'installer dans une petite hutte de bois. A l'ombre des pins, on cultivait des tomates et du maïs" ; Yvan Goll, *Sodome et Berlin*, Paris, Circé, 1989.

125 Deux cent personnes y vivent en 1909. Sur les fondements utopiques de la colonie de Monte Verita, on consultera les ouvrages d'Othmar Birkne et de Martin Green, cités précédemment.

126 Corona Hepp, "Apostel und Gemeinde", in *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, Munich, DTV, 1987, p. 75-82.

127 Parmi les artistes qui s'y rendent régulièrement ou qui y vivent pour un temps, on rencontre en particulier les écrivains et poètes Hermann Hesse, Claire Goll, James Joyce, Else Lasker-Schüler et Rainer Maria Rilke, ainsi que les peintres Hans Arp, Alexey Jawlensky et Arthur Segall.

128 Ida Hofmann-Oedenkoven, *Monte Verita, Wahrheit ohne Dichtung*, Lorch, Württ, 1906.

129 L'école est installée à Zurich ou à Ascona selon les saisons. Parmi les danseuses qui passent par l'école Laban entre 1915 et 1918, on compte Dussia Bereska, Gertrud et Ursula Falke, Gertrud Leistikow, Laura Österreich, Suzanne Perrottet, Claire Therval et Berthe Trümpy.

La Loge des femmes : la débauche des corps

Le danseur participe pleinement aux idéaux communautaires de la colonie. Sa recherche artistique est en profonde symbiose avec les pratiques de vie de Monte Verita. Son école, surnommée "ferme de danse", est à la fois un lieu d'exploration artistique et de réforme de la vie. Les biographes de Rudolf von Laban ont souvent minimisé ce second domaine, reléguant pudiquement à la sphère privée ses principes anarchistes de libération des moeurs¹³⁰. Pourtant, à cette époque, la "vie privée" et les expériences artistiques du danseur ne forment qu'un tout. Dans les deux cas, il s'agit pour lui de favoriser l'émergence d'un "individu communautaire", qui, une fois débarrassé de ses habitudes bourgeoises, pourra s'ouvrir à l'utopie de la "commune individualiste". Dans *L'homme et le sacré*, Roger Caillois associe "la débauche" à une forme de "sacré de transgression" : "Comme l'ordre qui conserve, mais qui s'use, est fondé sur la mesure et la distinction, le désordre qui régénère implique l'outrance et la confusion"¹³¹. La débauche est donc ce surcroît de vigueur, ce contre-pied à la règle qui permet de renverser l'ordre des choses et de restaurer l'univers.

La loge des femmes, ou loge Libertas et Fraternitas, que fonde Rudolf von Laban en 1917 au sein de l'Ordo templi orientalis répond à cette logique. Elle rassemble la plupart des danseuses de l'école. Les rumeurs qui circulent à propos de ses activités lui donnent rapidement une réputation scandaleuse¹³². La loge des femmes est en effet un lieu de remise en cause radicale des modes de vie et des mentalités bourgeoises. Aux valeurs du mariage et de la vie familiale, on oppose une liberté d'expression individuelle, analogue à celle qui règne dans la danse. L'existence de Rudolf von Laban, durant ces années asconiennes, est de ce point de vue représentative. Entre 1910 et 1919, il a de nombreuses partenaires de vie, parmi lesquelles sa seconde femme, Maja Lederer, les danseuses Suzanne Perottet et Dussia Bereska. Des neuf enfants qu'il a durant sa jeunesse, il n'en reconnaît que ceux de son second mariage, et il préfère confier leur éducation à leurs mères respectives, à des parents adoptifs ou à des sectes occultistes¹³³. Ces choix ne tranchent pas dans le contexte de l'époque¹³⁴. La préférence est

¹³⁰ Les héritiers artistiques de Rudolf von Laban ne dépassent jamais les frontières du récit officiel de la vie du chorégraphe. Martin Green et Ed Groff sont les seuls à avoir situé la vie du chorégraphe dans la perspective d'une histoire des idées et des sensibilités.

¹³¹ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 157.

¹³² Martin Green, *op. cit.*, p. 102, 148.

¹³³ Rudolf von Laban a deux enfants de son premier mariage avec Martha Fricke qui décède en 1907. Il épouse Maja Lederer trois ans plus tard. Durant leur vie commune jusqu'en 1919, ils ont cinq enfants (Juana, Roland Georg, Eitelka et Renate). Dans le même temps, le danseur a un enfant avec Suzanne Perottet (Allar) et au moins un avec Dussia Bereska. Il expose sa conception de la paternité et de la maternité dans une lettre adressée à la Loge des femmes ; Martin Green, *op. cit.*, p. 91-92, 105.

¹³⁴ L'union libre est une pratique courante dans la colonie. La population locale, surtout composée de paysans catholiques, surnomme "mariages végétariens" les choix de vie des indigènes d'Ascona ; Ed Groff, *op. cit.*, p. 146.

donnée à la culture matriarcale à Monte Verita¹³⁵. Theodor Reuss, le fondateur de la branche OTO de Monte Verita, a lui-même un point de vue anarchiste sur les relations entre les hommes et les femmes¹³⁶. Il partage avec le psychiatre Otto Gross, alors habitant d'Ascona, l'idée que l'émancipation érotique des femmes doit contribuer à abolir la domination de l'autorité masculine dans la culture¹³⁷. Dans cette perspective, le refus de responsabilité de Rudolf von Laban aurait pour but de favoriser la liberté de la femme¹³⁸. Le choix de Suzanne Perottet de vivre avec son fils dans la secte des Mazdaznéens, après sa séparation avec Rudolf von Laban, soulignerait, en outre, l'importance donnée par ces derniers à un mode d'éducation communautaire¹³⁹.

Ces tentatives de réforme des mœurs éclairent la nature des rapports d'autorité qui s'instaurent dans la ferme de danse de Monte Verita. Les relations interpersonnelles des danseuses ne sont en définitive qu'un aspect d'une vie communautaire plus large, qui trouve son point culminant dans la danse¹⁴⁰. Paradoxalement, le charisme de Rudolf von Laban, qui a une fonction érotique et libératoire, place le personnage dans le rôle de guide spirituel d'une culture de danse dominée par le mythe féminin. Le chorégraphe est d'une certaine façon le "Stefan George" de la danse. La "commune individualiste" qu'il rassemble à Monte Verita s'appuie, comme le cercle élu du poète, sur la notion de fusion mystique et sur la croyance prophétique en l'avènement d'un nouveau genre humain. L'accession à la liberté individuelle passe pour les danseuses par l'engagement total dans la vie communautaire et non plus, comme dans la vie bourgeoise, par la préservation de la vie privée. Cette conception répond à la définition de la communauté spirituelle établie par la sociologie allemande. Othmar Spann, en particulier, reprend l'idée de Ferdinand Tönnies selon laquelle la liberté individuelle trouve son achèvement dans la dimension communautaire. Il insiste sur la notion de don et de réception. C'est en s'ouvrant au don, que l'individu se complète et réalise son essence¹⁴¹.

135 Les idées de Bachofen sur le matriarcat, redécouvertes à Munich au tournant du siècle par le "Cercle cosmique" (auquel participent Ludwig Klages et Stefan George), sont élevées au rang de culte à Ascona (Martin Green, *op. cit.*, p. 162). Ce choix prend place dans une critique générale de la civilisation industrielle, dont la prédominance est associée à celle de la religion patriarcale (Ed Groff, *op. cit.*, p. 146).

136 Pour une présentation biographique de Theodor Reuss, voir Marie-France James, *Ésotérisme, occultisme, franc-maçonnerie et chirstianisme aux XIXe et XXe siècles. Explorations bio-bibliographiques*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1981, p. 223-226.

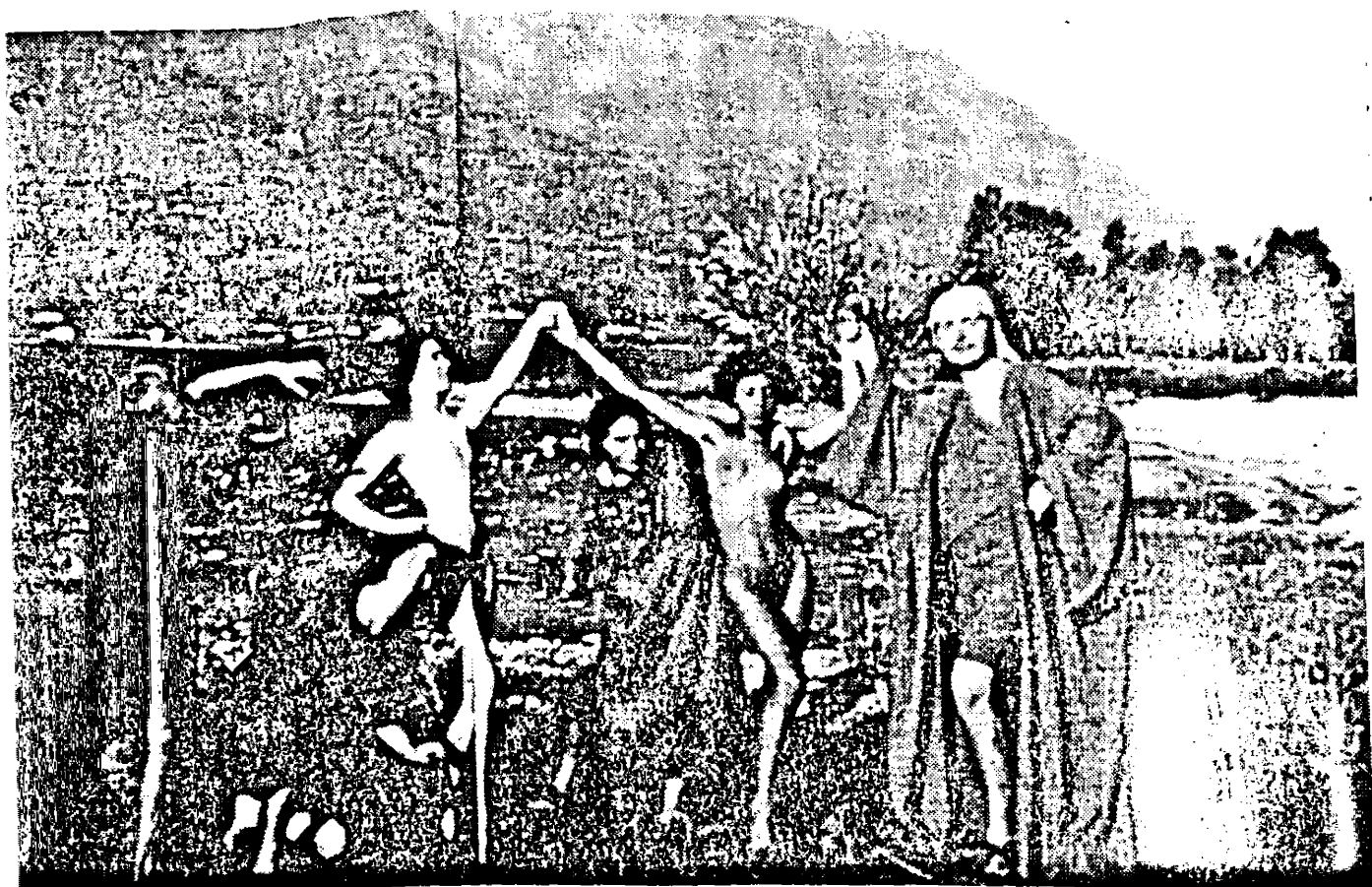
137 Martin Green, *op. cit.*, p. 177.

138 Il semble néanmoins que Rudolf von Laban revienne sur ses positions par la suite. Il aurait notamment tenté de décourager sa fille, Juana, de choisir la carrière de danseuse, lui conseillant de se marier avec quelqu'un susceptible de lui offrir un cadre de vie plus stable ! Robyn Baker Flatt, "Juana de Laban, a brief Biography", in *Dance Research Journal*, printemps 1981, n° 13-2, p. 5.

139 La secte des Mazdaznéens est installée non loin de Zurich. Elle fonctionne selon une doctrine théosophique, fondée sur le végétarisme et les techniques respiratoires du yoga ; Martin Green, *op. cit.*, p. 98-99, 235.

140 Martin Green avance l'idée selon laquelle l'exploration du mouvement correspond aussi à la découverte de soi pour les danseuses d'Ascona. En s'ouvrant au mouvement libre, les compagnes de Rudolf von Laban adviennent à leur propre liberté, et bouleversent en même temps les clichés communément répandus sur la ballerine et la danseuse du ventre ; Martin Green, *op. cit.*, p. 173.

141 Raymond Aron, *op. cit.*, p. 35-36.



III. Rudolf von Laban et quelques danseuses à Ascona en 1914 (de gauche à droite : Totimo, Suzanne Perrottet, Katja Wulf, Maja Lederer et Betty Samoa).

Les mœurs pratiquées à l'école de danse ne font néanmoins pas l'unanimité. Mary Wigman, qui n'a probablement pas appartenu à la loge des femmes, est la seule à refuser de se couper les cheveux et de participer aux bains nus dans le lac majeur. Elle regarde d'un oeil sceptique les relations de ses compagnes avec Rudolf von Laban. Elle observe que la polygamie génère des jalousies plus qu'elle ne libère¹⁴². Si elle passe pour une "bourgeoise", elle en conclut qu'il lui faut chercher par d'autres voies son propre mode de vie féminin¹⁴³. Cette attitude souligne les différences qui séparent la danseuse et le chorégraphe. En opposant déjà une forme de solitude aristocratique au populisme de son maître, Mary Wigman confirme son désir d'autonomie artistique et sa volonté de se placer, elle aussi, en chef de file de la danse moderne.

Hymne au soleil : la recherche de la communauté unanime

Après la loge des femmes, les festivals de danse sont une seconde étape dans la recherche de la communauté unanime. La quête de nouvelles formes de culture festive, capables de répondre aux besoins du monde contemporain, hante Rudolf von Laban depuis son adolescence. Ses premières esquisses chorégraphiques remontent aux années qu'il a passées à Paris, de 1903 à 1910. Il réalise ses premières mises en scène à Munich, entre 1910 et 1914, dans le cadre de fêtes populaires traditionnelles¹⁴⁴. Ces spectacles ne témoignent pas encore d'une forme artistique aboutie, mais ils ont déjà leur propre spécificité. Ils se déroulent la plupart du temps hors des théâtres traditionnels, dans le cadre de manifestations populaires en plein air. Fondés sur un principe choral, ils nécessitent la présence de nombreux amateurs¹⁴⁵.

L'un des spectacles les plus significatifs de cette période est probablement le drame choral *Hymne au soleil*. Le chorégraphe le met en scène à Monte Verita à la fin du mois d'août 1917 pour la clôture du congrès de l'OTO. Ce congrès, qui rassemble durant dix jours des francs-maçons, des anthroposophes et des théosophes du monde entier, est placé sous la bannière de "l'anationalisme"¹⁴⁶. Son organisateur, Theodor Reuss, défend sous ce terme l'idée que la spiritualité est plus forte que les nationalismes et que la guerre. Le rassemblement s'apparente en ce sens moins à un acte politique de dénonciation du conflit mondial, qu'à une profession de foi de la communauté ésotérique internationale et des idéalistes de Monte Verita.

142 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Texte und Textentwürfe, 1913-1915", n° 83/73/1671.

143 Mary Wigman ne se mariera jamais et n'aura pas d'enfants, préférant engager sa vie au service de son art. Elle restera cependant fidèle au principe de la monogamie.

144 Il organise notamment en 1914 une vaste chorégraphie de groupe, *La terre*, dans le cadre de la Fête des artistes du Fasching munichois.

145 En ce sens, ils sont très différents des spectacles de masse qu'Émile Jaques-Dalcroze inaugure à Hellerau. Le musicien s'inscrit dans la tradition théâtrale, collaborant avec le poète Paul Claudel (*L'annonce faite à Marie*, 1913) et le scénographe Adolf Appia (*Orphée et Euridice*, 1912) et travaillant avec des danseurs professionnels.

146 Martin Green, *op. cit.*, p. 147-148.

La dimension entièrement culturelle du drame choral de Rudolf von Laban reflète cette orientation.

L'Hymne au soleil se déroule en trois actes durant une nuit entière et se conçoit comme un appel incantatoire à la renaissance spirituelle de l'humanité¹⁴⁷. Le premier acte appelé *Danse du soleil couchant*, est ouvert par la lecture d'un poème d'Otto Borngräber, "Chant du soleil couchant", et l'allumage de flambeaux par des enfants et des femmes venus du cercle des spectateurs. Dans le second acte intitulé *Les démons de la nuit*, un défilé de danseurs, joueurs de flûte et batteurs de tam-tam, conduit les spectateurs au sommet d'une montagne, où des personnages masqués et costumés exécutent une danse de sorciers. Le troisième acte, appelé *Danse du soleil triomphant*, se déroule sur une vaste pelouse où un groupe de femmes, en manteaux de soie aux couleurs vives, danse jusqu'au lever du soleil. La colline de Monte Verita se transforme durant cette longue nuit en une montagne sacrée, sauvée du déluge de la guerre. La symbolique de l'ascension souligne parfaitement cette topographie. Le culte du soleil rappelle, quant à lui, à la fois la théologie paganiste de Monte Verita et l'ésotérisme solaire de l'OTO. Les idées de Karl Gustav Jung sur le soleil, symbole de la libération de la libido, sont communément répandues dans la colonie¹⁴⁸. Elles recroisent le symbolisme de la lumière, utilisé dans les rituels initiatiques des organisations rosicruciennes et de la franc-maçonnerie. Enfin, la fusion des danseurs et des spectateurs dans une même action située en pleine nature souligne le côté primitiviste et culturel de la cérémonie. Les nombreuses "rondes" (*Reigen*), qui constituent la chorégraphie, mettent en valeur la notion de communauté mystique. L'extase collective qu'elles favorisent est un signe de la venue d'un "monde frais". Immense appel au mythe de la collectivité unanime, *L'Hymne au soleil* est donc l'une des toutes premières "cathédrales en mouvement" de Rudolf von Laban.

Cette pratique inédite de spectacle festif confirme l'ancrage de la pensée labanienne dans la philosophie communautaire des courants de réforme de la vie : selon le chorégraphe, le mouvement peut lui aussi jouer un rôle actif dans l'affermissement de l'identité du groupe. Comment cette pensée évolue-t-elle après l'époque de l'utopie asconienne ? N'est-elle pas tentée de recroiser d'autres visions du collectif, plus politiques cette fois-ci ?

b. Dresde : de l'utopie à la réalité

La commune des danseurs de Monte Verita s'achève avec la fin de la guerre. Le choix de l'art ayant finalement pris le dessus sur l'expérience utopique, chacun poursuit son chemin en solitaire. Rudolf von Laban et Dussia Bereska créent en 1919, à Stuttgart, leur première

¹⁴⁷ Pour une description précise du festival, voir Othmar Birkne, *op. cit.*, p. 130.

¹⁴⁸ Martin Green, *op. cit.*, p. 67.

compagnie, la "Scène de danse" (*Tanzbühne*) et ils inaugurent un cours de danse amateur. La même année, Mary Wigman fait sa première tournée en Allemagne avec sa compagne Berthe Trümpy, et elle s'installe à Dresde, après avoir tenté, sans succès, d'obtenir un permis de séjour en Suisse. Kate Wulff et Suzanne Perottet restent en Suisse et fondent, en 1920, la première filiale de l'école Laban. Après une enfance hors du monde, les premiers danseurs modernes entrent donc de plain-pied dans la réalité troublée de l'après-guerre et ils tentent de se frayer une voie au coeur du désordre. Comment se déroule ce passage de l'utopie au monde réel ? De quelle façon ces jeunes artistes transfèrent-ils leurs expériences communautaires dans la société anonyme et urbaine de Weimar ? Comment, après tant de libertés conquises, se positionnent-ils dans une société puritaine, encore attachée aux valeurs de la bourgeoisie wilhelminienne et peu ouverte aux nouveaux idéaux de l'art ? Enfin, comment envisagent-ils la démocratie de Weimar, ce nouvel ordre politique si représentatif, par ses fondements constitutionnels, de la civilisation technique et intellectuelle, et si contraire à la définition de la *Kultur* ?

Les danseurs inaugurent, après la guerre, une voie originale. Alors que la plupart des artistes de Monte Verita s'engagent sur la voie de la radicalisation politique, ils se distinguent par leur apolitisme. Ils ne s'aventurent pas dans les cercles anarchistes révolutionnaires qui soutiennent la révolution spartakiste et que fréquentent pourtant leurs anciens camarades, Erich Mühsam et les dadaïstes du café Voltaire¹⁴⁹. Ils échappent en réalité aux mouvements révolutionnaires de 1918 qui mobilisent les artistes expressionnistes survivants de la guerre. Ils sont encore à l'époque à Monte Verita et ne semblent pas adhérer au messianisme politique de leurs contemporains. Ils ne s'engagent pas non plus en faveur de la contre-révolution de 1920, pourtant nourrie du holisme d'Othmar Spann¹⁵⁰. En tournée à Dresde lors du putsch de Kapp¹⁵¹, Mary Wigman semble plus concernée par l'impact de son art sur le public que par la gravité des événements politiques. Les bouleversements qui secouent l'Allemagne de l'après-guerre ne modifient pas leurs orientations. Ils restent fidèles à leur conception de l'individu de la *Bildung* ayant renoué avec des ressources intérieures désemparées et adhérant à la

149 Sur le rôle des artistes dans les événements politiques de l'immédiat après-guerre, voir : René Eichenlaub, *Ernst Toller et l'expressionnisme politique*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 53-75 ; John Willett, "La révolution et les arts : Allemagne 1918-1920", in *L'esprit de Weimar. Avant-garde et politique, 1917-1933*, Paris, Seuil, p. 48-60.

150 C.F. Graumann, *op. cit.*, p. 32.

151 Le putsch de Kapp intervient dans le contexte de la vague contre-révolutionnaire qui déferle sur l'Allemagne depuis l'écrasement des spartakistes. Il traduit le mécontentement latent de la nouvelle *Reichswehr* à l'égard des décisions des alliés. Le commandant en chef des armées de Berlin von Lüttwitz, le haut fonctionnaire von Kapp, ainsi que le général Ludendorff déclenchent le putsch le 13 mars 1920 en envoyant la brigade de la marine occuper les ministères de Berlin. Le gouvernement se réfugie à Dresde. La grève générale déclenchée par l'ensemble des partis de gauche isole rapidement les putschistes, qui renoncent à leur projet au bout de quatre jours (J. Bariéty, J. Droz, *L'Allemagne*, Paris, Hatier, 1973, tome 3, p. 57-58). Curieusement Mary Wigman bénéficie de cette agitation. Enfermée dans la ville, elle est introduite aux cercles favorables à l'art moderne par le critique d'art Will Grohmann (Gerhard Schumann, "Gespräche und Fragen. Mary Wigman", in *Akademie der Künste der Deutsche Demokratischen Republik, Arbeitshefte. Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes*, Berlin, Henschel, 1982, p. 43).

pensée communautaire. Ils persévèrent également dans leur quête du sacré et continuent de poser sur le monde un regard organique. Probablement cet apolitisme mystique, associé à la fraîcheur d'esprit de ceux qui ont échappé à l'expérience des tranchées, explique-t-il leur entrée relativement aisée dans la société weimarienne. Contrairement aux utopies littéraires et picturales des expressionnistes, qui s'éteignent au début des années 1920 avec le retour à l'ordre social et politique, le mouvement de la danse moderne continue de s'épanouir et de prospérer tout au long de la décennie¹⁵².

Les intenses succès artistiques des danseurs et la rapide multiplication de leurs écoles introduisent toutefois un changement de perspective¹⁵³. Alors que les frontières du sacré et du profane étaient clairement dessinées à Monte Verita, elles changent de nature sous Weimar. La danse moderne cesse d'être une utopie et devient un phénomène culturel urbain capable d'apporter des solutions aux problèmes posés par la civilisation technique. De "dernier bastion de la nature"¹⁵⁴, le corps du danseur devient le premier germe d'une "botanisation" de la ville. Les danseurs ne renient pas leurs origines asconiennes. Mais leurs rêves visionnaires sont progressivement assimilés au cercle des avant-gardes et contribuent à définir les enjeux culturels de Weimar. Ce processus ressemble à ce que décrit le sociologue Georg Simmel à propos de la "culture de la ville". Selon lui, elle ne se conçoit pas comme un modèle opposé à la théorie de la totalité défendue par Ludwig Klages. Elle autorise au contraire une réconciliation des extrêmes, une synthèse entre les données objectives et artificielles de la civilisation, et un besoin de structures plus en accord avec le monde naturel¹⁵⁵.

152 CIEREC, *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture. 1919-1925*, Actes du colloque d'Histoire de l'Art Contemporain, Université de Saint Étienne, 1975.

153 La multiplication des écoles de danse dans toutes les villes allemandes est un phénomène marquant de cette époque. En 1926, l'école Wigman de Dresde compte 360 élèves amateurs et professionnels. Au début des années 1930, environ 2000 personnes sont inscrites dans un dizaine de filiales (Berlin, Chemnitz, Erfurt, Hambourg, Hanovre, Leipzig, Magdebourg, Mannheim, Munich et Stuttgart), dont 600 élèves dans la seule école de Berlin. On dénombre également 21 filiales labanienues en 1927. Les tournées des groupes de danse à l'étranger favorisent aussi la création de nouvelles écoles. Les écoles Laban s'étendent dans toute l'Europe à partir de 1928 (en Autriche, en Hongrie, en Tchécoslovaquie, en Lettonie, en Yougoslavie et en Suisse, en France, en Hollande), tandis qu'une filiale wigmanienne est ouverte à New York en 1931, sous la direction d'Hanya Holm. Au sein de cette constellation, Berlin demeure l'un des plus grands centres européens, avec ses 150 écoles de danse et de gymnastique (Liesel Freund, *Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und tänzerische Körperbildung*, Berlin, 1929). Cette explosion du phénomène dansant se manifeste également dans les théâtres. La danse, qui était jusqu'alors souvent confinée aux décors d'opéras, s'émancipe, se développe et se diversifie : les compagnies indépendantes prolifèrent, et le nombre de danseurs au théâtre augmente. En 1930, 917 danseurs et 79 maîtres de ballet sont engagés dans les corps de ballet des théâtres allemands (*Anzahl der an der deutschen Bühnen Beschäftigten*), in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Theatergeschichtliches Jahr und Adressenbuch*, Berlin, 1931). Les styles se diversifient : Harald Kreutzberg se rapproche de la pantomime, Dorothee Günther se lance avec le compositeur Carl Orff dans la danse rythmique et Vera Skoronel inaugure des recherches spatiales connues pour leur sobriété mathématique. Gret Palucca explore, quant à elle, l'insouciance légèreté de l'être. D'autres, tels Max Terpis, Yvonne Georgi ou Kurt Jooss, choisissent la voie de la réforme du ballet au théâtre. D'autres, comme Valeska Gert, renouvellent les lois du cabaret.

154 Expression employée par Helmut Günther, in *Muttersprache*, op. cit.

155 Klaus Christian Köhnke, "Soziologie als Kulturwissenschaft. Georg Simmel und die Völkerpsychologie", in *Archiv für Kulturgeschichte*, 1990, n° 72, p. 223-232.

La vie des écoles de danse, leur place dans les courants de réforme de la vie et les valeurs culturelles que véhiculent leurs systèmes éducatifs, constituent de bons indicateurs de ces évolutions. On peut y voir de quelle façon l'utopie de la danse moderne contribue à l'émergence de cette troisième voie de la culture urbaine, annoncée par Georg Simmel. On peut y cerner également les premières tensions et les failles d'un idéal en butte avec la réalité.

Les écoles, des ateliers artisanaux

Un regard plus humain sur le phénomène technique et une sensibilisation au phénomène religieux sont leurs principales contributions de la danse moderne à la société weimarienne. Rudolf von Laban est particulièrement conscient de la fatigue corporelle qui affecte non seulement les ouvriers, soumis au travail à la chaîne, mais aussi les "cols blancs", assignés à des tâches administratives sédentaires. Réapprendre à l'individu "à regarder, à comprendre et à utiliser son corps", "réveiller sa corporéité" est l'antidote qu'il oppose à ce qu'il nomme "le dépérissement du mouvement corporel de la civilisation"¹⁵⁶. Rudolf von Laban et Mary Wigman utilisent le vocabulaire de l'artisanat pour décrire les activités de leurs écoles. Ils les comparent à des "ateliers" (*Werkstätte*) ou des "communautés de travail festives" (*Festliche Arbeitsgemeinschaft*)¹⁵⁷. Leur fonctionnement repose sur le modèle économique antique, décrit par Carl Bücher dans son essai *Travail et rythme*. Ils incarnent "l'idéal culturel" de l'alliance retrouvée entre "la joie de vivre" et "la joie de travailler". Étrangères à l'esprit de compétition, elles sont d'abord des lieux où l'on retrouve "la tension rythmique de la nature"¹⁵⁸. Elles offrent en quelque sorte la possibilité à l'homme urbain de récupérer sa force créatrice dans une société où "le temps roule en auto, et [où] aucun homme ne peut prendre le volant"¹⁵⁹.

Cette mise en valeur des richesses du travail artisanal est particulièrement visible dans les méthodes d'enseignement. Elles ne sont pas comparables aux méthodes du ballet classique, qui privilégient l'apprentissage de la virtuosité technique au moyen d'un vocabulaire corporel des plus précis. Elles sont au contraire fondées sur l'idée que l'acquisition de capacités techniques est intimement liée à l'exploration du potentiel expressif du corps tout entier. Le corps n'est pas considéré comme un mécanisme dont chaque rouage peut être activé séparément, mais comme une totalité harmonieuse, où chaque mouvement, aussi imperceptible soit-il, interfère sur l'ensemble. Les "classes techniques", chez Mary Wigman, sont essentiellement créatives. Des thèmes aussi variés que la courbe, le tour, le cercle, le lointain ou la vibration sont le point de départ d'improvisations individuelles et de groupe. Les "leçons de

¹⁵⁶ Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, 1926, p. 38.

¹⁵⁷ AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Die Wigman-Schule in Dresden : Aufgaben für jede Wigman-Schule", n° 83/73/2000.

¹⁵⁸ Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, op. cit., p. 36.

¹⁵⁹ Erich Kästner, cité par Walter Laqueur, *Weimar, une histoire culturelle des années 1920*, Paris, Robert Laffont, 1978.

composition" ne délivrent, quant à elles, aucun secret arithmétique. On y travaille des notions telles que la tension et le relâchement, la stabilité et la mobilité, qui permettent d'affiner l'appréhension spatiale, temporelle et dynamique du mouvement¹⁶⁰. Rudolf von Laban est très tôt tenté par une théorisation savante de son enseignement. Cependant, ses cours de "choreutique" et "d'eukinétique" poursuivent la même finalité que ceux de Mary Wigman¹⁶¹. Contrairement aux expérimentations d'Oskar Schlemmer au Bauhaus, fondées sur l'idée que l'homme a besoin du relais de la machine pour enrichir ses possibilités d'expression, sa recherche systématique demeure au service d'un artisanat¹⁶². S'inspirant de la métaphore du "pays de l'aventure", il compare le travail du danseur sur sa "terre du silence" au labeur d'un paysan : "Être un paysan dans ce pays, un fermier qui désherbe, laboure et sème ses champs en veillant à la grêle, en luttant contre la vermine, en attendant impatiemment la moisson bénie, c'est un travail vital aussi dur, honnête et sain que le travail du paysan, que le pain que nous mangeons"¹⁶³.

La danse, un mysticisme esthétique

Ce modèle alternatif artisanal ne se conçoit pas non plus sans son pendant, le rapport au religieux. Dans les années 1920, Rudolf von Laban et Mary Wigman écartent le principal danger auquel l'expérience de Monte Verita aurait pu les conduire : la dérive occultiste. Ils adoptent toutefois des attitudes très différentes vis-à-vis de cette question. Tandis que le chorégraphe prend ses distances avec le mysticisme et choisit la voie de la professionnalisation de l'art de la danse, la danseuse préserve au contraire cette dimension et opte pour la voie du dialogue entre les cultures. La position de Rudolf von Laban se manifeste clairement à la fin des années 1920, à l'occasion d'une querelle avec Fritz Böhme, l'un des principaux écrivains de la danse moderne de l'entre-deux-guerres. De chercheur de talents qu'il était après la guerre, ce dernier se présente progressivement comme le penseur visionnaire des aspirations culturelles de cet art. Il est l'un des premiers critiques à répandre l'idée nietzschéenne selon laquelle le danseur est le prophète d'une nouvelle "culture du mouvement" (*Bewegungskultur*), capable de faire contrepoids à la civilisation technique. La revue qu'il projette de fonder en 1924, *L'homme dansant, mensuel pour la science et la culture de la danse*, s'appuie sur cette idée : "Il

160 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Notizen. Theorie des Tanzes", n° 83/73/1492, "Richtungslinie für die tänzerische Berufsausbildung", n° 83/73/1634.

161 La choreutique est l'étude du corps dans son mouvement spatial et l'exploration des formes de mouvements harmoniques (les "gammes" de la kinésphères en sont une application). L'eukinétique est l'étude de la dynamique et du rythme du mouvement (elle est un dérivé de l'eurythmie). Sur les idées de Rudolf von Laban sur le mouvement, voir les ouvrages de Valerie Preston-Dunlop et de Vera Maletic.

162 Sur la danse au Bauhaus, voir Albert Flocon, *Scénographie au Bauhaus. Dessau 1927-1930*, Paris, Archimbaud.

163 "Dort in diesem Land Bauer zu sein, rodender, pflügender, säender Landmann, hangend und hangend vor Hagel und Gewitter, kämpfend gegen Unkraut und Ungezieher, harrend auf Erntesege, ist ein ebenso starkes, gerades und gesundes Lebenswerk, wie die Arbeit des Bauern, dessen Brot wir essen" ; Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, op. cit., p. 115.

ne s'agit pas de penser l'art de la danse, mais de favoriser la renaissance de l'homme dansant"¹⁶⁴. Comme Rudolf von Laban, il envisage le développement de la danse moderne en termes de reconquête du sacré dans le monde profane. Son soutien actif au courant labanien jusqu'à la fin des années 1920 a ce sens : "Si la conception du mouvement de Laban se réalise, alors, les lois de la danse de Laban détermineront la culture du mouvement de notre temps et lui donneront son caractère formel"¹⁶⁵. Cependant, dans un livre publié en 1928, *Le descellement des secrets. Les signes de l'âme pour une métaphysique du mouvement*, l'écrivain donne une interprétation inédite de ses propos¹⁶⁶. De réflexion spirituelle, sa défense de la danse moderne prend ici la forme d'un messianisme social. L'ouvrage se termine sur une vision d'un "Troisième Reich" à venir, qui serait une sorte de théocratie taoïste, inspirée de la pensée du sage de l'antiquité chinoise, Lao-Tseu. Dans ce monde où toute distinction entre le spirituel et le temporel aurait disparu, la danse tiendrait un rôle mystique de non-intervention et de technique d'accroissement de la force vitale. Si l'auteur se réfère aux idéaux pacifiques de Monte Verita, pétris de pensée taoïste (son livre est dédié à la colonie)¹⁶⁷, il cautionne aussi le pessimisme culturel des penseurs conservateurs¹⁶⁸. Comme Rudolf Bode, il annonce une révolution de la société par le mouvement. Il se distingue néanmoins du gymnaste par la finalité mystique et non politique de son propos.

C'est sur cette définition de la fonction mystique du mouvement que se heurtent Fritz Böhme et Rudolf von Laban. Contrairement à l'écrivain, qui est attaché au mysticisme social de Monte Verita, le chorégraphe situe clairement son utopie au cœur d'une démarche artistique. La lettre qu'il envoie à Fritz Böhme, au lendemain de la publication de son livre, révèle cette profonde divergence. Tout en reconnaissant la justesse des intuitions de l'écrivain, Rudolf von Laban le met en garde contre sa volonté d'expliquer scientifiquement le phénomène de l'extase et de la magie : "L'homme ne doit jamais chercher à regarder ce que les dieux ont couvert par la nuit et le jour. Les jugements capables de dévoiler l'expérience de danse à l'entendement et de faire ainsi du vécu puisant une pensée compréhensible sont un processus qui est en soi

164 TzA Leipzig, Fonds Fritz Böhme, "Entwurf einer Tanzeitschrift : *Der tanzende Mensch, Monatschrift für Tanzkunde und Tanzkultur*. 1922, 1924".

165 Fritz Böhme, "Materialien zu einer soziologischen Untersuchung des künstlerischen Tanzes", in *Ethos*, 1925-1926.

166 Fritz Böhme, *Entsiedlung der Geheimnisse. Zeichen der Seele zur Metaphysik der Bewegung*, Berlin, Kinetischer Verlag, 1928. Dans cet essai, l'écrivain tente de fonder une métaphysique du mouvement corporel à partir de l'interprétation du signe grec JAO (Jota, Alpha, Omega). Ses réflexions sur l'âme humaine et son rapport à l'espace et au temps recoupent celles de Ludwig Klages et d'Henri Bergson (l'idée selon laquelle le corporel est partie-prenante du domaine spirituel), mais elles se distinguent par leur finalité religieuse. Pour lui, "le mouvement humain montre le chemin de la matière vers Dieu". Si la danse est aussi le reflet du rythme universel, elle est surtout le signe de la présence divine en son sein.

167 Martin Green, *op. cit.*, p. 65-73.

168 Dans son ouvrage *Das dritte Reich* (publié pour la troisième fois en 1931), Moeller van den Bruck propose un modèle politique qui serait une synthèse entre l'individualisme de la société occidentale, le collectivisme du système soviétique et la sensibilité allemande pour l'intériorité. Il représente avec ses prédécesseurs, Paul de Lagarde et Julius Langbehn, le courant de la pensée antidémocratique en Allemagne ; voir à ce propos Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair*, Berkeley, University of California Press, 1961.

impossible (...). La nuit et le jour de la folie sont comme les gardiens du seuil devant les portes de l'extase et de la magie (...). L'utilisation de la magie et l'ivresse de l'extase sont pour toujours incompréhensibles. Même leur effet nous est impénétrable"¹⁶⁹. Le chorégraphe estime que seules la danse et la poésie - et non l'intellect - sont capables d'approcher ce seuil de l'incompréhensible sans risquer de tomber dans la folie. Si ses expériences mystiques de Bosnie et de Monte Verita lui révèlent que la force de la magie réside dans son secret, l'après-guerre, en revanche, lui montre la fragilité des frontières qui séparent le sacré du sacrilège. Les succès des danseurs modernes provoquent en Allemagne une mode de spectacles amateurs, dont le ton mystique n'est pas toujours du meilleur goût¹⁷⁰. Pour cette raison, le chorégraphe s'interroge sur le problème de la vulgarisation de l'expérience. Nourrissant de hautes ambitions pour son art, il finit par critiquer ouvertement la persistance d'un expressionnisme tardif dans la danse¹⁷¹. Il juge que celui-ci est un frein à la professionnalisation du métier et à la reconnaissance culturelle de la danse moderne comme art majeur.

Son jugement à l'égard de Fritz Böhme va dans ce sens. Il se méfie de l'usage superstitieux dont son ouvrage pourrait faire l'objet et il estime que les orientations occultistes prises par l'auteur risquent d'être pernicieuses au développement artistique de la danse. Son propos ne vise donc pas tant à renier le sacré dans l'art qu'à en formuler autrement la fonction. Professionnaliser la danse est une façon pour lui de redéfinir les frontières du secret. Son travail de théorisation des pratiques corporelles lui offre la distance qui lui est nécessaire pour "libérer le corporel" de son narcissisme et pour préserver l'oeuvre de danse de dérives mystiques, extérieures à la finalité de l'art. Rudolf von Laban modifie donc sa trajectoire et évite les dangers inhérents à l'utopie asconienne. A l'inverse de Fritz Böhme, qui réduit la danse à un messianisme religieux, le chorégraphe s'oriente vers la construction d'un art doué de mystère.

La démarche de Mary Wigman est moins théorique que celle de Rudolf von Laban et plus proche, par son côté extatique, des goûts de Fritz Böhme. Toutefois, parce que la danseuse choisit, elle aussi, le champ de l'art, elle évite la dérive occultiste. Elle contribue notamment à enrichir la réflexion philosophique sur les rapports entre l'art et la religion. Le pasteur Paul Tillich, Professeur de théologie à l'École technique supérieure de Dresde, visite régulièrement l'école Wigman au milieu des années 1920. Il assiste aux répétitions du groupe de danse. Il s'avoue fasciné par la spontanéité des danseuses et juge que leur travail dégage

¹⁶⁹ Lettre de Rudolf von Laban à Fritz Böhme, le 12 décembre 1928 ; Collection privée d'Élisabeth Böhme, Berlin.

¹⁷⁰ Ce phénomène n'est pas nouveau dans le milieu du spectacle. Dans les années 1910, les succès de Loie Fuller étaient tels que chacun de ses spectacles était le même jour plagié par d'autres fées lumineuses ; Gabriele Brandstetter, *Loie Fuller, op. cit.*, p. 128.

¹⁷¹ Il écrit notamment : "La danse sentimentale improvisée de notre époque ne représente pas un accomplissement mais une déception", in *Schrifttanz*, 1928, n° 2.

beaucoup plus de religiosité que n'importe quel commentaire de théologie¹⁷². Comme Rudolf von Laban, il cerne lucidement les dangers du "mysticisme occulte". Il critique la tendance au renfermement sectaire des mouvements spiritualistes et inclut dans sa liste les écoles de Rudolf Steiner¹⁷³. Cependant, il ne place pas la danse moderne dans cette catégorie. Celle-ci est plus proche, selon lui, du "mysticisme esthétique" de la peinture expressionniste. Entre l'école Wigman et le cercle de la collectionneuse d'art moderne, Ida Bienert, il trouve à Dresde un milieu stimulant¹⁷⁴. Il s'intéresse, depuis le début des années 1920, aux rapports entre "le style religieux et la matière religieuse dans l'art plastique". Il voit dans la révolte mystique de l'expressionnisme un modèle susceptible d'enrichir le courant néo-réformé de la théologie protestante. Par leur redécouverte de la sphère du pré-religieux, les peintres ont rendu au christianisme les forces vitales que la morale bourgeoise lui avait fait perdre¹⁷⁵. Les danseuses lui montrent également la voie de la réconciliation entre la culture et la religion.

Cette ouverture au mysticisme semble également favoriser un dialogue fructueux entre les cultures au sein des écoles de danse. Le danseur javanais Jodjana est régulièrement invité pour des stages ou des spectacles à l'école Skoronel-Trümpy de Berlin. A l'école Wigman, les cours d'histoire de la danse privilégient la danse orientale et la danse primitive¹⁷⁶. La sensibilité religieuse de la danse moderne semble surtout favoriser le dialogue entre les cultures juives et allemandes, plus généralement appelé la "symbiose judéo-allemande". La présence de nombreuses élèves juives allemandes dans les écoles et dans les compagnies de danse souligne cette tendance. La danse moderne offre aux jeunes filles juives allemandes un modèle d'assimilation particulièrement séduisant. Par les métiers féminins qu'elle propose, elle leur permet de trouver une place dans le monde laïc, sans craindre l'interdit paternel et religieux imposé traditionnellement à la danse des femmes (dans les rituels religieux et dans les fêtes juives, la danse est réservée aux hommes¹⁷⁷). Pour certaines danseuses, l'assimilation avec la culture allemande contemporaine est totale, allant parfois jusqu'au refus de la judéité. Pour d'autres, elle donne lieu au contraire à un dialogue inédit qui leur permet tout à la fois de renouer avec les racines mystiques de la culture juive et d'échapper au dogmatisme religieux¹⁷⁸.

172 Wilhelm et Marion Pauck, *Paul Tillich, his Life and Thought*, New York, Harper & Row, 1976, p. 114-115.

173 Paul Tillich, *La dimension religieuse de la culture*, Paris, Cerf, 1990, p. 225.

174 Wilhelm et Marion Pauck, *op. cit.*, p. 116.

175 Paul Tillich, *op. cit.*, p. 50.

176 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Der Tanz im Spiegel verschiedene Kulturen. Eine Folge neun Diskussionsabenden, September 1925-Juni 1926".

177 Zvi Friedhaber, "Bibliographic Sources in Research of Dance among the Jews", in *Israel Dance*, 1986.

178 Dans la conception de la danse de la littérature mystique juive, on retrouve certaines affinités avec la danse moderne. La danse est la métaphore de Dieu dans le *Zohar*. Dieu n'y est pas présenté comme une image fixe, mais comme un flux continu et changeant. De même, le principe de la vision mystique, central dans le *Zohar*, rappelle celui de la vision chorégraphique. L'individu qui voit dans le *Zohar* les images représentant l'origine divine de l'homme est censé être transformé par cette expérience mystique (Judith Brin Ingber, "Dance Images and the Zohar", in *Israel Dance*, 1986). Il n'est pas étonnant que ce soient les élèves de Mary Wigman, en

Moeurs libres et ordre intérieur

En dernier lieu, on ne peut comprendre le succès de la danse moderne dans la société de Weimar sans revenir sur la question du statut de l'individu. Si la jeunesse est particulièrement perméable au discours de renouveau de cet art, ce n'est pas seulement parce qu'elle y trouve des réponses aux problèmes de la civilisation désenchantée, mais c'est aussi parce qu'elle y trouve une voie pour sortir de la guerre et du passé. Rosalia Chladek, l'une des grandes figures de la danse moderne à Vienne, et Alfred Schlee, le musicologue des éditions Universal, se souviennent de l'intense besoin de régénération qui s'est emparé de leur génération après la guerre. Eux-mêmes s'inscrivent à l'école Dalcroze de Hellerau pour, disent-ils, guérir de leur enfance chétive, "apprendre à respirer mieux", développer leur capacité à "sentir" le monde, bref pour s'ouvrir à la nouveauté et se libérer des cauchemars de la guerre¹⁷⁹. Le corps est pour eux un lieu de renaissance. Outre le désir de renouer avec une existence pacifique, le besoin d'enterrer le monde des pères est manifeste dans cette génération. Peu d'élèves viennent des milieux aristocratiques ou de la bourgeoisie aisée, comme Rudolf von Laban et Mary Wigman. La plupart sont issus des classes moyennes commerçantes. S'ils expriment moins le besoin de se libérer des carcans d'une éducation autoritaire et élitiste, comme leurs maîtres, ils espèrent en revanche rompre avec l'hypocrisie de l'ordre immuable de la société d'avant-guerre. L'attachement aux valeurs pécuniaires et la croyance en la réussite matérielle sont laminés par les crises financières de la République de Weimar¹⁸⁰. Pour ces artistes, l'aventure artistique remplace le matérialisme.

Ce besoin de changer d'univers explique le développement rapide d'un style de vie - sorte de mode existentialiste avant la lettre - propre aux danseurs modernes. Celui-ci est reconnu comme tel en 1930, lors du congrès de la danse de Munich. Les journalistes sont

particulier Katia Bakalinska et Paula Padani, qui manifestent l'attachement le plus pur à l'expressionnisme mystique. Elles intériorisent totalement les principes d'improvisation et d'expressivité du geste, au point d'en faire la base de leur parcours artistique en Palestine dans les années 1930 (sur la naissance de la danse moderne en Palestine, voir Ruth Eshel, *Dancing with the Dream. 1920-1964. The Development of Artistic Dance in Israel*, Tel Aviv, 1991). Certaines formes de danse des traditions juives, comme la "danse en cercle", se rapprochent également de la "ronde" (*Reigen*) de Rudolf von Laban. Utilisée à l'origine dans les fêtes religieuses hassidiques, cette dernière est reprise sous forme folklorique au début du siècle en Palestine par les premiers pionniers des kibboutz. Le terme de "Hora" qui la désigne, vient du grec "choros", et fait référence aux danses folkloriques des Balkans, découvertes par Rudolf von Laban dans son enfance, et dont il s'inspire pour ses premières danses chorales (Neomi Bahar, "Is the Hora an Israeli Dance ?", in *Israel Dance*, 1976). Lea Bergstein, danseuse du groupe Skoronel jusqu'à son émigration en Palestine, est notamment l'une des grandes initiatrices de la danse folklorique dans les kibboutz (Judith Brin Ingber, "Leah Bergstein", *Dance Perspectives*, 1974, n° 59). Ces hypothèses ont été élaborées à la suite d'une série d'interviews réalisées en octobre 1993 en Israël auprès de danseuses ayant émigré en Palestine au cours des années 1930 (Mia Ajolo-Pick, Deborah Bertonoff, Else Grünebaum-Dublon, Dania Levin, Shoshana Ornstein, Paula Padani et Marianne Rotschild-Silbermann). Elles demandent à être approfondies.

¹⁷⁹ Interview de Rosalia Chladek et Alfred Schlee, Vienne, 10 juin 1993.

¹⁸⁰ Les classes moyennes sont les plus touchées par les crises économiques de l'après-guerre ; Rita Thalman, *La République de Weimar*, Paris, PUF, 1986.

nombreux à remarquer que "la gente féminine, avec ses costumes variés, originaux et précieux, a donné un effet un peu décoratif dans les pauvres rues munichoises"¹⁸¹. Certains en sont choqués, comme la directrice d'une auberge de jeunesse qui accueille un groupe de jeunes filles pragoises et se plaint de leur attitude indisciplinée et de leur accoutrement coloré¹⁸². L'expérience des moeurs libres de Monte Verita ne se transmet pas seulement sous la forme de nouveaux codes de conduite. Elle affecte également les choix de vie des danseurs, le célibat et l'homosexualité n'étant pas rares dans ce milieu. Ce style de vie libre rappelle celui pratiqué dans les écoles réformées, notamment la *Freie Schulgemeinde* de Wickersdorf, fondée en 1906 par Wyneken. Toutefois, il semble que les écoles de danse aillent plus loin que les mouvements de réformes de la vie. Alors que la présence de femmes, de Juifs, d'handicapés et d'asociaux a toujours fait l'objet de débats virulents dans les groupes *Wandervögel*, les écoles de danse ne posent aucune limitation de cette sorte¹⁸³. Le principe de la mixité s'impose comme une évidence. Le fait que les femmes soient majoritaires n'est pas présenté comme un nouveau sexisme, et aucun élitisme culturel ou social ne semble y régner¹⁸⁴.

Ce progressisme a néanmoins ses limites. La libération des moeurs, que prônent les danseurs modernes a moins l'allure d'une révolution de l'ordre bourgeois que d'une "sécession" en son sein. La réforme de la *Bildung*, qui se traduit dans la danse moderne par le travail sur les forces irrationnelles du moi, n'empêche pas la persistance des valeurs d'ordre et de discipline intérieure. Celles-ci se manifestent à plusieurs niveaux dans l'école Wigman. L'organisation interne, largement improvisée les premiers mois, laisse place dès 1920 à un règlement strict qui rappelle plus l'atmosphère d'un conservatoire que celle de la communauté de danse de Monte Verita¹⁸⁵. Cette discipline introduite dans la vie collective est directement liée à la finalité culturelle que Mary Wigman assigne à son école. Elle aborde cette question avec le plus grand sérieux : "Notre mission est de contribuer par tous les moyens à faire en sorte que l'école Wigman ne reste pas seulement durant les premiers mois, mais sur le long terme, un lieu

181 Dr. Dietrich, "Sechstagentanzen in München. Der dritte deutsche Tänzer-Kongress", in *Hannoverscher Kurier*, 27 juin 1930.

182 Courrier de Berta Richter au comité organisateur du congrès de danse de Munich, le 20 juin 1930 ; Stadtarchiv Munich, Akt des Stadtsrats der Landeshauptstadt München, "Tänzerkongress München 1930", n° 373.

183 Sur les conceptions éducatives des mouvements de réforme de la vie, voir : Hellmut Becker, Gerhard Kluchert, *Die Bildung der Nation. Schule, Gesellschaft und Politik vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1993 ; George Lachmann Mosse, "The Rediscovery of the Human Body", in *Nationalism and Sexuality*, New York, Horward Fertig, 1985, p. 48-68 ; ainsi que les ouvrages de Corona Hepp et de Walter Laqueur.

184 Les élèves issus des milieux populaires reçoivent des bourses d'étude.

185 Un règlement intérieur est officialisé dans l'école en 1920. Il indique que l'ordre doit être respecté dans les vestiaires, que les affaires oubliées seront confisquées. Il exige la ponctualité aux cours, interdit l'utilisation du piano en dehors des heures de cours, précise qu'un rendez-vous préalable doit être demandé pour les entrevues personnelles avec Mary Wigman, et propose que les requêtes des délégués des étudiants soient présentées par écrit (AK Berlinfonds Mary Wigman, "Wigman-Schule Dresde, Schulordnung", n°83/73/1563). Cette discipline contraste avec le récit posthume que la chorégraphe fait de ses débuts improvisés à Dresde dans une maison, aux murs expressionnistes rouge et or (Gerhard Schumann, "Gespräche und Fragen", *op. cit.*, p. 45).

de travail modèle, qui serve (...) la grande idée de danse de notre temps"¹⁸⁶. La liberté nouvelle qu'offre la danse moderne à la jeunesse de l'après-guerre s'éprouve donc dans un cadre clairement délimité. Elle a pour contrepartie un engagement artistique de type monastique. Cette attitude, qui caractérise parfaitement le rapport religieux que Mary Wigman entretient avec son art, explique également son intransigeance à l'égard de quelques-unes de ses élèves qui choisissent d'autres voies que la sienne. Elle pardonne difficilement leur choix d'entrer dans des compagnies classiques ou leur attirance pour le cabaret¹⁸⁷.

Chez Rudolf von Laban, cet attachement à la discipline perçoit surtout dans sa conception de "l'esprit de camaraderie". Les cérémonies, parades et défilés militaires que dirigeait son père, à la tête de l'armée d'occupation de Bosnie-Herzégovine, ont durablement marqué ses souvenirs d'enfance : "Les formations militaires témoignaient d'une telle unité que je ne pouvais alors l'expliquer que par un solide esprit de camaraderie et la loyauté : loyauté de l'individu envers toute l'unité et la patrie, tout comme la loyauté d'un individu envers un autre. Tout ceci finit par ternir l'image du civil bien trop insignifiante à mes yeux et seul l'art rejoignit mon idéal"¹⁸⁸. Ces remarques du chorégraphe confirment sa conception de la liberté humaine. L'appartenance au tout est le cadre dans lequel l'individu peut exercer son libre arbitre. Il ne peut l'outrepasser. On assiste donc à un curieux renversement de perspective. En dépit des apparences, l'idéalisme de la danse moderne est marqué par les mêmes valeurs d'ordre que celles qui structuraient l'univers matérialiste des pères. L'individu de la *Bildung* moderne apparaît donc moins comme un homme neuf, fruit de l'utopie, que comme un homme réformé.

Les critiques que l'avant-garde de gauche renvoie à Mary Wigman reflètent cette tendance. Le fossoyeur de l'expressionnisme, le poète Yvan Goll fait, dans son roman *Sodome et Berlin*, le portrait ironique de la mode de la "danse sacrée", initiée par Mary Wigman : "Danser et vivre en extase était le nouveau mot d'ordre donné aux Allemands à cette époque, en remplacement de l'ancien précepte patriotique périmé : «mourir pour la patrie !». Mais un mot d'ordre vaut l'autre, pourvu qu'il vienne d'une source mystérieuse. Toutes les jeunes filles de bonne famille qui autrefois rêvaient de devenir cantatrices ou infirmières, se consacraient maintenant à la danse pure et voulaient se faire prêtresses d'un service divin. Chacune inventait une nouvelle forme : la danse extatique, la danse héroïque, la danse philosophique ; l'une préconisait uniquement le mouvement des bras, l'autre le jeu des muscles du visage, une

¹⁸⁶ "Unsere Aufgabe ist es in jeder Weise mitzusorgen, dass die Wigman-Schule nicht nur während des ersten Monate, sondern dauernd, eine vorbildliche Arbeitsstätte bleibt, die (...) ins Dienst der grossen tänzerischen Idee unserer Zeit steht" ; AK Berlin, "Die Wigman-Schule in Dresden : Schulordnung", n° 83/73/1563.

¹⁸⁷ C'est le cas d'Else Dublon et de Julia Marcus en particulier qui sont engagées respectivement au théâtre d'Aix-la-Chapelle et à l'Opéra municipal de Berlin et qui se produisent en même temps dans différents cabarets de Berlin ; interview d'Else Dublon à Jérusalem, le 22 novembre 1993 et de Julia Marcus à Massy-Palaiseau, le 15 avril 1992.

¹⁸⁸ Rudolf von Laban, *A Life for Dance*, cité par Martin Green, *op. cit.*, p. 140.

troisième un balancement du corps extasié (...). Prêtes à se sacrifier, toutes ces iphigénies bourgeoises avaient un gros succès au Temple de la Fraternité Universelle"¹⁸⁹. L'écrivain Carl Sternheim, défenseur du courant de la nouvelle objectivité dans l'art, porte lui aussi en dérision Rudolf von Laban et Mary Wigman dans une comédie intitulée *Les héros de la vie bourgeoise*. Il y décrit la vie dans une école de gymnastique eurythmique près de Munich au bord du lac Bodensee, où cinq jeunes filles de bonnes familles viennent s'émanciper auprès du théoricien Heinrich Andersen (Rudolf von Laban) et du professeur de gymnastique Mary Vigdor (Mary Wigman)¹⁹⁰. Enfin, la cabaretiste Valeska Gert est sans doute celle qui a le discours le plus acerbe sur la danseuse. Elle fait de son antagonisme artistique avec elle un véritable combat politique. Son style extatique incarne parfaitement, selon elle, les travers de la bourgeoisie moyenne cultivée¹⁹¹.

Cette critique de la persistance des valeurs de discipline intérieure, et de soumission à l'autorité dans le système éducatif de la danse moderne, éclaire la nature des relations individuelles et collectives qui s'établissent dans les écoles de danse sous Weimar. Celles-ci continuent de fonctionner sur le modèle de la communauté fusionnelle de Monte Verita. Le principe organique qui structure les écoles (des filiales reliées à un centre), comme les relations humaines en leur sein (des disciples rassemblés autour d'un maître), rappellent le schéma du corps mystique de l'Église chrétienne. Dans le contexte de Weimar, ce principe apparaît comme une réponse à l'isolement de l'individu et à l'éclatement des structures sociales et familiales traditionnelles. Le sentiment de faire partie d'une communauté d'élus fondée sur un idéal supérieur compense la perte des repères sociaux et matériels de l'après-guerre¹⁹². L'esprit de corps particulier qui émane des écoles s'explique en outre par l'importance spécifique donnée à la relation affective dans la danse. Le mode sensitif, qui préside à la transmission du mouvement, est considéré comme un facteur décisif de l'épanouissement de la personnalité artistique. La vénération dont les maîtres font l'objet fait partie intégrante de ce processus¹⁹³.

189 Yvan Goll, *Sodome et Berlin*, Paris, Circé, 1989, p. 62-64.

190 Carl Sternheim, *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. Ein Lustspiel in 4 Aufzügen*, Berlin 1926. La comédie est jouée en première le 21 septembre 1926 simultanément aux Schauspielhaus de Hambourg et de Cologne, ainsi qu'au théâtre national de Mannheim. La pièce est jouée avec succès jusqu'en 1929 en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Elle est critiquée par les cercles intellectuels qui soutiennent la culture corporelle (*Die Tat*).

191 Voir à ce propos l'article de Valeska Gert, "Mary Wigman und Valeska Gert", in *Der Querschnitt*, 1926, n° 5 et son autobiographie, *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, Munich, Knauer, 1968.

192 Les cérémonies funéraires organisées pour les danseuses Hilde Strinz (1928) et Vera Skoronel (1932) et pour le critique de théâtre John Schikowski (1934) sont des moments de manifestation d'un esprit de groupe particulièrement fort. Le départ de chacune de ces personnes donne lieu à une publication ou à un spectacle commémoratif.

193 La correspondance des élèves de Mary Wigman témoigne de l'admiration et de la fidélité qu'elle ont pour leur maître (Akademie der Künste, Berlin, fonds Mary Wigman). Nombreuses sont également les personnes qui décident d'étudier la danse après avoir vu un spectacle de Mary Wigman. C'est le cas en particulier d'Yvonne Georgi, d'Hanya Holm, de Gret Palucca et de Margarethe Wallmann (Susan Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p.91).

Néanmoins, il n'est pas certain que cette conception de la communauté spirituelle soit toujours synonyme de relations humaines et artistiques harmonieuses. La liberté individuelle qui règne dans les écoles de danse n'est pas celle, individualiste, de la société de Weimar. Elle correspond à la définition que donne le sociologue Ferdinand Tönnies de "l'individu communautaire", qui trouve son épanouissement dans un tout et pour un tout¹⁹⁴. Si le contexte communautaire de Monte Verita semblait favoriser la parfaite liberté des individus, en revanche, on voit apparaître dans les écoles de Weimar une tendance inverse, plus coercitive. Un penchant autoritaire apparaît chez les maîtres, tandis que des attitudes de soumission se manifestent parmi les étudiants. Ces deux dangers soulignent les limites du système éducatif de la danse moderne. Ils soulèvent de façon plus générale la question de l'épanouissement de la personnalité au sein d'un groupe, notamment évoquée par Simmel dans son essai sur les conflits de groupe¹⁹⁵. La danse moderne favorise-t-elle l'autonomie individuelle, ou au contraire incite-t-elle à la reproduction du style du maître ? La conscience d'être partie prenante d'une communauté artistique ouvre-t-elle à la liberté ou bien développe-t-elle le sens des obligations ?

Ces questions éducatives sont particulièrement décisives dans la danse, dans la mesure où le lien social qui s'établit entre le maître et ses élèves ne repose sur aucun "texte de loi". Contrairement à la musique ou au théâtre dont l'apprentissage repose sur une loi écrite - un solfège ou un texte littéraire -, la danse est sans référent théorique capable de justifier la vie collective des artistes¹⁹⁶. Faute de posséder un "texte de danse", les danseurs sont particulièrement exposés au problème de l'arbitraire et de la dépendance affective excessive.

Les écoles Wigman et Laban se situent différemment par rapport à ces questions. De façon générale, il semble que le système éducatif de Rudolf von Laban soit plus respectueux de la diversité des talents des danseurs. La dimension objective et scientifique qu'il donne à son enseignement favorise une plus grande autonomie dans les choix de carrière des danseurs. Ses écoles forment aussi bien des danseurs de théâtre que des danseurs libres, des pédagogues que des chorégraphes, des notateurs que des accompagnateurs musicaux. Mais, curieusement, cette ouverture ne semble favoriser ni l'indépendance artistique, ni l'esprit critique des élèves. La fidélité au maître influence largement les choix de carrière des danseurs. Chaque promotion ne fait qu'agrandir les rangs de la mouvance labanienne. Les écoles Laban fonctionnent en réalité de façon analogue aux loges franc-maçonniques de Monte Verita. Leur structure organique et centralisée rappelle les corporations de compagnons bâtisseurs du moyen-âge rassemblées

194 Louis Dumont, *op. cit.*, p. 61.

195 Georg Simmel, *Conflict. The Web of Group-Affiliations*, Londres, Collier-Macmillan, 1955.

196 Cette question est évoquée par Jean-Michel Guy (dir.), *Les publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991, p. 300.



IV. Rudolf von Laban avec ses assistants et ses élèves en 1927.

autour d'un maître charismatique. Leur cohésion interne repose sur la notion de cercle élu partageant les secrets du métier.

Curieusement, parce qu'il est moins professionnalisé que celui de Rudolf von Laban, le système éducatif de Mary Wigman est beaucoup plus élitiste. Centré sur l'idée de transmission directe, il a tendance à favoriser davantage les talents créateurs (les danseurs-chorégraphes, les pédagogues) que les talents reproducteurs (les danseurs de théâtre). La conséquence de ce type d'enseignement, entièrement organisé autour de la personnalité du maître, est double. Si l'école Wigman peut être comparée à une pépinière de talents créateurs, elle n'en est pas moins menacée par un système productiviste, qui prend le visage de ces multiples petites wigmaniennes au style extatique, décrites par le poète Yvan Goll. De la même façon que le charisme populaire de Rudolf von Laban, le charisme aristocratique de Mary Wigman est porteur de tendances autoritaires, susceptibles de mettre en péril l'utopie de l'individu communautaire¹⁹⁷.

Le passage de l'utopie asconienne à la réalité de Weimar ne laisse donc pas intacte la danse moderne. S'il est vrai que les danseurs apportent des solutions constructives aux problèmes du surdéveloppement technique et de la perte d'âme de la civilisation urbaine, ils ne résolvent que partiellement la question du statut de l'individu et de la communauté. L'attitude des danseurs à l'égard de ces trois thèmes majeurs du romantisme anticapitaliste devra être suivie attentivement au début des années 1930. Dans quelle mesure pourront-ils maintenir leur discours sur le sacré et l'artisanat dans un contexte de crise économique rampant et d'exacerbation des concurrences internes du milieu de la danse ? Comment les "personnalités communautaires" formées dans les écoles de danse sauront-elles affronter les appels au rassemblement de la *Volksgemeinschaft* ("communauté du peuple") de la propagande nationale-socialiste ?

2. A la recherche de la culture festive

Après avoir étudié les lieux de vie et les systèmes éducatifs des deux principaux fondateurs de la danse moderne, il est nécessaire de se pencher sur leurs inventions chorégraphiques. Mary Wigman et Rudolf von Laban créent deux genres chorégraphiques

¹⁹⁷ Susan Manning affirme qu'il n'y a pas de conflit d'autorité entre Mary Wigman et ses élèves (*op. cit.*, p.96). Notre interprétation est différente. Le fait que la seconde génération manifeste peu d'esprit critique à l'égard de ses maîtres ne signifie pas que les relations soient harmonieuses dans les écoles de danse. Les débats que nourrissent les critiques de danse aux congrès de la danse de 1928 et de 1930 sont en effet révélateurs de la crise que traversent les systèmes éducatifs de la danse moderne. Friedl Braur, élève de Mary Wigman, est l'une des rares danseuses qui conteste ouvertement les tendances arbitraires et autoritaires des méthodes de Mary Wigman et de Rudolf von Laban ("Einblick in die deutsche Tanzkunst", in *Der Tanz*, novembre 1935, n° 10).

inédits : la "danse de groupe" (*Gruppentanz*, dite aussi *Kammertanz*, en référence à la musique de chambre) et la danse chorale ou "choeur en mouvement" (*Bewegungsschor*). Comme les autres manifestations du mouvement moderne, ces genres chorégraphiques sont profondément marqués par les thèmes du romantisme anticapitaliste. Là encore, la recherche de réponses nouvelles aux interrogations de la civilisation technique et de l'ère des masses est inséparable de la menace de dérive. On voit notamment apparaître les premiers problèmes politiques que pose le mysticisme apolitique des danseurs.

a. Rudolf von Laban et le choeur en mouvement

Dans un article publié en juin 1920 sous le titre "L'éducation religieuse dans la fête", Rudolf von Laban compare pour la première fois son idée de "culture festive" à une *Weltanschauung*¹⁹⁸. La fête, qui permet de combler tous les rêves de paradis, est pour lui la réponse idéale aux manques du monde moderne. Elle seule peut rendre à l'individu blessé par le travail industriel et isolé dans l'anonymat de la société urbaine, le sens du rythme et de l'appartenance à la collectivité. Elle seule peut réveiller la sensibilité religieuse appauvrie de l'homme urbain et restaurer sa capacité à accéder à l'expérience cosmique collective. Raviver le sens de la festivité collective dans la civilisation contemporaine ne signifie cependant pas pour le chorégraphe renverser le sens de l'histoire, comme c'est le cas de Rudolf Bode. Il s'agit plutôt pour lui d'introduire des ruptures au coeur du monde profane, de le réorganiser en une "constellation de communautés festives"¹⁹⁹.

L'instrument de cette vision du monde est la danse chorale. Rudolf von Laban donne progressivement à ses essais de danses collectives le profil d'un genre spécifique : le choeur en mouvement. Toujours habité par le modèle perdu des danses de Bosnie, il le compare à une nouvelle danse folklorique européenne²⁰⁰. Cependant, son principe est entièrement neuf. Il n'a de folklorique que le côté ludique et populaire. La finalité du coeur en mouvement est la création. Les participants - généralement des groupes moyens de dix à quarante amateurs de tous âges et de tous horizons sociaux - ne poursuivent pas d'ambition théâtrale. Rassemblés en plein air dans les jardins des écoles Laban, ils goûtent au plaisir du moment. Un peu comme dans un jeu d'orchestre improvisé, chaque amateur dirige tour à tour le groupe en lui indiquant par le mouvement ce qu'il attend de lui. Le groupe s'engage ainsi dans une série de figures collectives, qui peuvent elles-mêmes se subdiviser en sous-groupes dirigés par d'autres amateurs²⁰¹. Si la notion de "guide" et "d'exécutant" (*Führer et Geführter*) est essentielle ici,

198 Rudolf von Laban, "Kültische Bildung im Feste", in *Die Tat*, juin 1920.

199 Martin Green, *op. cit.*, p. 223.

200 Rudolf von Laban, "Der Laientanz in kultureller und pädagogischer Bedeutung", in *Der Tanz*, août 1930, p. 6-8.

201 Interviews d'Ilse Loesch, Berlin, les 24 novembre et 1er décembre 1992.

elle n'est pas synonyme d'ordre autoritaire. Contrairement aux parades militaires du fondateur de la gymnastique allemande, Friedrich Ludwig Jahn, "l'ordre" n'est pas imposé par le haut mais il prend sa source à la base²⁰². Ces improvisations dansées, inspirées des mouvements simples du quotidien, ont pour objectif de développer la fantaisie corporelle des participants et elles se font souvent en silence²⁰³. En ce sens, elles ne sont pas comparables à des exercices techniques d'éducation corporelle. Rudolf von Laban privilégie volontairement dans la danse chorale la dimension spirituelle avant le bénéfice hygiénique. Les thèmes d'inspiration de ces improvisations chorales ne sont ni illustratifs, ni narratifs. Essentiellement axés sur des processus énergétiques - l'onde, la vague, la pulsion, la circularité - ils se conçoivent comme autant de variations du rythme cosmique.

Les enjeux de la masse moderne

Le travail collectif du chœur en mouvement n'est pas seulement circonscrit au domaine de la danse. Contemporain de l'émergence de l'ère des masses, il rejoint le domaine beaucoup plus vaste de l'éducation. Il n'est pas étonnant que cette pratique soit rapidement ouverte aux enfants et qu'elle soit intégrée aux activités de l'école réformée de Wickersdorf²⁰⁴. Elle est considérée comme un facteur déterminant de l'éducation de la jeunesse. Elle favorise le développement du sens communautaire. Elle est reconnue pour ses valeurs thérapeutiques auprès des associaux²⁰⁵. Les questions auxquelles tente de répondre Rudolf von Laban, avec ses chœurs en mouvement sont en réalité identiques à celles que se posent, à la même époque, de nombreux éducateurs, sociologues et théologiens. Comment redonner vie au corps social fantôme de la société allemande d'après-guerre ? La civilisation technique a lentement rongé la tradition de la communauté holiste et la chute du second Empire en a achevé la disparition définitive. Dès lors, comment favoriser un nouveau corps collectif capable à la fois de restaurer un modèle holiste et de répondre aux nouvelles données de l'ère des masses ? Comment

202 Georg L. Mosse, *The nationalization of Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Harward Fertig, 1975.

203 Les cours de danse chorale de Rudolf von Laban à l'Institut chorégraphique de Würzburg fonctionnent selon ce principe. A la façon d'un chef d'orchestre, le chorégraphe dirige les participants en indiquant seulement par le mouvement ce qu'il attend d'eux. Il cherche ainsi à faire du mouvement silencieux un langage capable du même raffinement que la parole ; Interview de Martin Gleisner par Ilse Loesch, le 31 mai 1978, in Collection privée d'Ilse Loesch, Berlin.

204 L'école de Wickersdorf, fondée en 1906 par Wyneken, allie dans un système communautaire mixte, éducation intellectuelle, culture physique et travail aux champs. Elle est à l'origine du vaste courant de réforme de l'éducation scolaire qui émerge en Allemagne dans l'après-guerre (voir les ouvrages d'Hellmut Becker et de Walter Laqueur). Fritz Klatt, célèbre penseur des courants de réforme de cette époque, est l'un des premiers à souligner l'importance que peut revêtir la danse dans l'éducation enfantine (il expose cette idée dans son livre *Die Schöpferische Pause*, publié en 1921 aux éditions Diederichs). Martin Luserke développe cette idée à l'école de Wickersdorf, introduisant des "Jeux de mouvement" (*Bewegungsspiele*), très proches des chœurs labaniens (il en tire une théorie éducative qu'il présente dans l'essai "Das Bewegungsspiel", in I. Gentges, *Tanz und Reigen*, Berlin, 1927).

205 Dorothee Günther évoque ce thème dans le prospectus du festival de Bayreuth de 1931 ; Collection privée d'Ilse Loesch, Berlin.

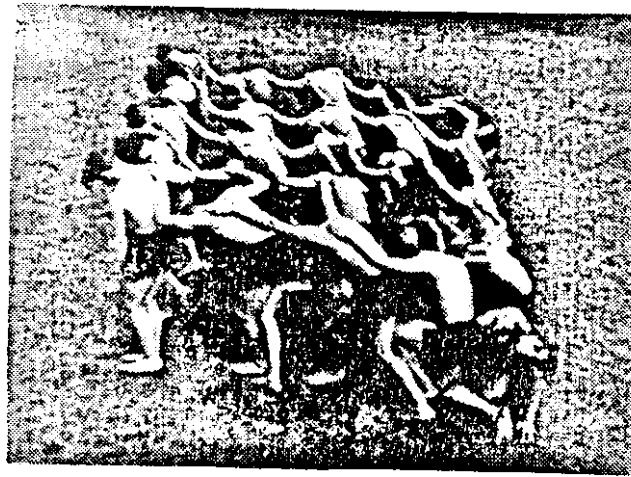
retrouver des formes culturelles capables d'exprimer la substance spirituelle du monde contemporain ? Vers quelle forme doit tendre la masse moderne et de quelles valeurs doit-elle être investie ?

Bien qu'elles ne fassent pas référence aux recherches de Rudolf von Laban, les réflexions du théologien Paul Tillich dans son ouvrage *Masse et esprit* (1922), éclairent particulièrement le sens du chœur en mouvement²⁰⁶. La "masse organique" est pour lui le modèle par excellence vers lequel doivent tendre toutes les constructions humaines. Parce qu'elle réconcilie l'individu et le groupe, elle met fin à l'aliénation que constitue la masse technique et impersonnelle de la civilisation industrielle. Elle répond au désir ardent de toute communauté qui se définit comme telle d'exprimer dans une forme concrète son identité profonde. Son idéal est atteint lorsque l'idée surgit dans la forme (*Gestalt*). L'esprit de la communauté se reconnaît alors dans une dynamique et dans des formes qui lui sont propres. La communauté qui s'éprouve ainsi comme masse organique a également les caractères d'une "masse sacrée". En renouant avec la communauté, l'individu restaure également les liens sacrés de l'origine. Le *Führer* de cette masse est comparable au Christ. Ni chef, ni sauveur, il est d'abord le représentant de l'idée universelle de la masse, le visionnaire de son destin. Les chœurs en mouvement de Rudolf von Laban se conçoivent précisément comme des masses organiques et sacrées. Ils sont le fruit des recherches du chorégraphe sur l'espace cosmique de l'icosaèdre et l'aboutissement de son rêve de cathédrale en mouvement. En improvisant des figures de danse collectives, les danseurs-amateurs rendent vie à la nostalgie de la communauté festive.

Néanmoins, durant les années 1920, le traitement chorégraphique de cette masse organique est problématique. Le chœur en mouvement est tenté par deux types de dérives qui remettent en cause son éthique initiale. Progressivement intégré dans les programmes de théâtre comme genre à part entière, sa fonction ludique a tendance à être dominée par une volonté démonstrative²⁰⁷. De même, l'augmentation de la taille des chœurs (certains se déroulent avec plusieurs centaines de participants) finit par rendre caduque un travail d'improvisation

206 Les idées de Paul Tillich sur les caractères de la masse s'inscrivent dans une réflexion politique plus générale. Penseur du romantisme anticapitaliste, il fait lui aussi le procès de la pensée rationaliste des Lumières et du matérialisme bourgeois du monde capitaliste. Il regrette que l'homme contemporain ait perdu les liens sacrés de l'origine. Il recherche dans une troisième voie, qu'il nomme le "socialisme religieux", le moyen de réconcilier les forces vitales de l'origine avec les valeurs de liberté conquises par les Lumières. Il rejoint en cela le courant du judaïsme libertaire, qui donne également une interprétation messianique au phénomène d'émancipation des Lumières. Son intérêt pour l'art en général, et pour la danse en particulier (on se souvient de ses visites chez Mary Wigman), est inséparable de cette recherche de nouvelles formes de vie collectives. Probablement voit-il dans la dimension à la fois individuelle et mystique de la danse moderne, une confirmation indirecte de cette troisième voie ; Paul Tillich, "Masse et esprit. Études de philosophie de la masse", in André Gounelle, Jean Richard (dir.), *Oeuvres de Paul Tillich. Écrits contre les nazis*, Paris, Cerf, 1994, tome 3, p. 49-112.

207 Sur la place de la danse chorale dans les réformes du théâtre voir Vibeke Peusch, *Opernregie. Regieoper; Avantgardistische Musiktheater in der Weimarer Republik*, Dülmen, Tende, 1984.



V. Exercices de danse chorale à l'école Laban de Hambourg.

collective. Celui-ci est remplacé par une direction de chœur, beaucoup plus traditionnelle. C'est à cette fin que Rudolf von Laban explore les potentialités de son système de notation du mouvement. La chorégraphie est d'abord écrite sur partition avant d'être enseignée aux amateurs. Ce système permet de faire répéter plusieurs groupes dans des lieux distincts avant de les rassembler pour un spectacle collectif.

Martin Gleisner, le bras droit de Rudolf von Laban, est le grand ingénieur de ce principe²⁰⁸. En 1931, il travaille durant huit mois à la préparation du jeu choral *Chant rouge*. Grâce à la labanotation, il tient le pari de faire répéter mille participants en groupes éparpillés en divers lieux autour de Berlin afin de n'avoir qu'une répétition générale quelques jours avant le spectacle²⁰⁹. Cet usage particulier de la labanotation transforme doublement le processus de création et la finalité du chœur en mouvement. Le rapport entre le chef et la masse n'est plus celui du guide spirituel révélant la voie enfouie dans les profondeurs de la masse. Il rappelle plutôt le sorcier manipulateur, guidant autoritairement les masses au moyen de ses partitions mystérieuses. De même, l'espace inconnu auquel ouvrait l'improvisation laisse place ici à un espace sans surprise. La recherche de formes neuves capables d'exprimer l'utopie de l'individu communautaire se substitue à une volonté de mise en forme claire et définitive, et le désir d'étendre au corps collectif l'expérience fusionnelle du corps spirituel est menacé par l'ambition du monumental. Conçue à l'origine comme une réponse constructive aux problèmes de la civilisation technique et anonyme, l'invention de Rudolf von Laban n'est-elle pas rattrapée par ses propres cauchemars ? De genre expérimental mineur et populaire, le chœur en mouvement ne risque-t-il pas de se transformer en une expérience de laboratoire, destinée à "fabriquer" du spectacle de masse ? Bien que le chorégraphe ait fui dans sa jeunesse les défilés militaires et le travail industriel, il ne semble pas avoir totalement échappé aux effets fascinants de la puissance des machines et de l'efficacité militaire. Son rêve de culture festive dévoile en cela un désir de domination de l'espace, qui risque de mettre en péril l'idéal organique du chœur en mouvement.

Le second problème majeur soulevé par le chœur en mouvement est celui de ses usages socioculturels. Dans la société blessée de l'après-guerre, ce genre, avec ses appels à la plénitude et ses rêves de fusion communautaire, répond aux aspirations de ceux qui cherchent à abolir le traumatisme de la foule bourgeoise divisée. On se souvient des mises en scène des mouvements gymniques du milieu du XIX^e siècle qui symbolisaient l'union harmonieuse des hommes. Associées aux rituels d'inauguration des premiers monuments élevés à la mémoire

²⁰⁸ Il expose ses idées dans de nombreuses revues spécialisées de danse, et dans son livre, *Tanz für alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz*, Leipzig, Hesse & Becker, 1928.

²⁰⁹ Rob Burns, Wilfried van der Will, *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratische organisierten Arbeiterschaft*, Francfort, Ullste 1982, tome 1, p. 114.

des guerres, elles permettaient d'incarner l'unité nouvelle de la nation allemande²¹⁰. Le cas de la danse chorale est différent. Sa gestuelle n'est pas assimilable à une technique, dont les codes pourraient aisément être mis au service d'une doctrine idéologique ou religieuse. Mais son principe - l'organisation des masses dans l'espace et le rassemblement d'un grand nombre d'amateurs en plein air - le rend d'emblée attractif pour d'autres sphères que celle de l'éducation. Toute la question reste cependant de savoir de quelles valeurs socioculturelles sa structure organique est porteuse. Son idéal communautaire semble convenir autant aux organisations culturelles de la social-démocratie qu'aux mouvements de renouveau chrétien ou qu'aux tendances conservatrices des courants de pensée mystiques. Les socio-démocrates, qui doivent faire face au développement des loisirs de masse, le considèrent comme un instrument capable de contrer les modèles de l'éducation bourgeoise. Les penseurs du catholicisme moderne y voient un moyen de ressouder la communauté des croyants. Les défenseurs de la philosophie vitaliste y trouvent une réponse à leur nostalgie de l'âge d'or germanique. Le chœur en mouvement apparaît en réalité comme étant le parfait produit des ambiguïtés du romantisme anticapitaliste. De nature apolitique, il semble pouvoir satisfaire les discours les plus antagonistes, pourvu qu'ils soient fondés sur le modèle de la communauté holique.

L'attitude de Rudolf von Laban à l'égard des usages politiques ou religieux de son invention apparaît, à cet égard, décisive. Mais curieusement, le chorégraphe continue d'avoir envers l'idéal communautaire, la même attitude apolitique que celle qu'on lui connaît depuis Monte Verita. Au lieu de donner un ancrage socio-culturel clair à ses chœurs en mouvement, il manifeste sa méfiance vis-à-vis des entreprises de récupération politique ou religieuse. Cette attitude, qui souligne son ancienne défiance à l'égard de la société, est fondamentalement contradictoire. Car son rêve de faire renaître la culture festive dans le monde profane trahit aussi son attirance pour l'espace public²¹¹. Les propos du chorégraphe sur le rôle culturel des institutions religieuses et politiques révèlent particulièrement bien sa position. En premier lieu, s'il dénonce les dangers liés à l'utilisation de la danse chorale dans les rassemblements politiques, il reconnaît lui-même que ces manifestations contribuent à l'extension de la culture du mouvement (de nouveaux membres s'inscrivent à cette occasion dans les chœurs en mouvement)²¹². En second lieu, il affirme que les formes artistiques cultuelles et cérémonielles que favorisait autrefois le mécénat monarchique n'ont plus de raison d'être à l'époque contemporaine. L'art ne s'exprime plus désormais que dans des formes artistiques et culturelles

²¹⁰ Georg L. Mosse, *op. cit.*

²¹¹ La Cavalcade des métiers, qu'il organise avec les écoles de danse moderne de Vienne en 1920, en est un exemple probant. Dédiée aux métiers de l'artisanat, elle consiste en un gigantesque défilé de chariots décorés, dans les rues de la ville, ponctué de danses chorales sur les places principales. Participent à sa préparation le notateur Fritz Klingenberg, les danseuses Ellinor Tordis et Gertrud Krauss, ainsi que les compositeurs Egon Wellesz et Ernst Krenek ; Harry Prinz, "Labans Festzug der Gewerbe in Wien", in *Der Tanz*, 1929, n° 9, p. 8-10.

²¹² Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, *op. cit.*, p. 135.

et il est libre de toute attache²¹³. Le chorégraphe s'appuie effectivement sur ce constat pour refuser de voir son art assigné à des buts religieux extérieurs à sa finalité propre (d'où sa critique de la position de Fritz Böhme). Néanmoins, ses références fréquentes à l'époque baroque trahissent sa nostalgie pour les temps où l'art revêtait une fonction cérémonielle et où il était placé au centre des événements de la société²¹⁴. Rêve-t-il que sa danse chorale occupe un jour une place analogue à celle du ballet dans la société de cour ? N'est-ce pas ce qu'il signifie lorsqu'il présente celle-ci comme une "renaissance festive" et un "cérémoniel social" ? Ses appels clairement adressés aux institutions culturelles étatiques à partir de 1926 iraient dans ce sens²¹⁵.

Dès lors, on peut se demander si Rudolf von Laban ne joue pas volontairement sur la nature particulière de ses chœurs en mouvement - ni spécifiquement de droite ou de gauche, ni uniquement religieux, mais adaptables aux besoins de la culture des masses - pour favoriser ses rêves de culture festive ? Son rêve de fonder une nouvelle danse folklorique européenne n'aurait-il pas l'allure d'une nouvelle croisade des temps modernes, dont l'enjeu serait la reconquête de l'espace neuf des masses modernes ? La culture du mouvement emprunterait ainsi les réseaux des organisations culturelles existantes pour s'infiltrer dans l'espace public. Comment Rudolf von Laban parvient-il à maintenir à la fois un discours apolitique et une stratégie de conquête de l'espace public ?

L'éditeur Eugen Diederichs, mécène de la danse

Durant les années 1920, le développement et la diffusion des chœurs en mouvement est en grande partie assuré par le soutien des organisations culturelles de la social-démocratie (SPD) et des réseaux intellectuels des mouvements de réforme de la vie. Si cette collaboration s'avère bénéfique pour le genre choral, elle révèle aussi les limites et les dangers de la position de Rudolf von Laban. Le premier personnage qui prête attention aux recherches du chorégraphe est Eugen Diederichs, le fondateur des éditions Diederichs de Iéna. Éditeur respectable de la bourgeoisie éduquée de l'époque wilhelminienne, il est un fidèle pèlerin de Monte Verita durant les années 1910. C'est là qu'il rencontre Rudolf von Laban et qu'il découvre ses idées de danse. Il publie dans sa revue *Die Tat* la majeure partie des articles écrits par le chorégraphe entre 1919 et 1927. En 1926, il édite son premier ouvrage théorique, *Chorégraphie*. Il est doublement fasciné par la danse chorale. Elle représente pour lui la solution au problème de l'individualisme et de la société sans âme. Elle répond également à son intérêt pour la culture

²¹³ *ibidem*, p. 132.

²¹⁴ *ibidem*, p. 127-129.

²¹⁵ *ibidem*, p. 43-44.

festive. Particulièrement attaché aux cérémonies du solstice²¹⁶, il invite le chorégraphe à mettre en scène l'une d'entre elles pour l'anniversaire de ses soixante ans, en 1927²¹⁷.

Eugen Diederichs partage avec Rudolf von Laban de nombreuses affinités spirituelles et intellectuelles. Ses espoirs de renaissance sont à la hauteur du pessimisme culturel qu'il nourrit à l'égard de la civilisation moderne. Dans un article publié en 1929, il présente les trois missions spirituelles du présent et du futur : affermir la croyance dans le potentiel des forces irrationnelles de l'homme, opposer la forme organique au pouvoir du logos, et favoriser la formation de personnalités communautaires. Il entend par ce biais lutter contre le vide spirituel de son époque, le manque de créativité du système éducatif traditionnel, la corruption morale et l'embourgeoisement de sa génération²¹⁸. Ce credo aurait pu venir de la bouche de Rudolf von Laban. Les orientations éditoriales qu'il donne à sa maison d'édition et à sa revue sont caractéristiques du romantisme anticapitaliste. Les penseurs romantiques (Fichte, Herder, Hölderlin) et les philosophes vitalistes (notamment Klages) y tiennent une large place, ainsi que les mouvements de réforme de la vie et du travail (les *Wandervögel*, le *Deutsche Werkbund* et les communautés libres). Un vaste domaine concerne également la mystique (Maître Eckhardt, Saint François d'Assise, Martin Buber) et les "religions modernes" (le bouddhisme, l'anthroposophie de Rudolf Steiner)²¹⁹. La danse occupe dans cet espace une place de choix. Eugen Diederichs s'intéresse depuis le début du siècle aux nouveaux courants de l'éducation corporelle. Il est le mécène des toutes premières écoles de réforme du mouvement - l'école d'Élisabeth Duncan et l'institut Jaques-Dalcroze - dont il édite les revues et les ouvrages. Par la suite, il diffuse également les oeuvres de Rudolf Bode et quelques écrits de Mary Wigman. Il publie en outre les essais d'un certain nombre d'écrivains proches de la danse, tels Hans Brandenburg, Rudolf von Delius, Leonore Kühn et Albert Talhoff²²⁰.

Toutefois, contrairement à Rudolf von Laban, le discours de régénération d'Eugen Diederichs n'est pas apolitique. Sa revue et sa maison d'édition sont dès l'origine des tribunes d'expression pour les courants de pensée *völkisch*. Les "séries Thule", publiées entre 1910 et

216 Probablement Eugen Diederichs a-t-il assisté en 1917 à *L'hymne au soleil*. Toujours est-il que les cérémonies annuelles du solstice d'été, dont il ravive la tradition à partir de 1906, concordent assez bien avec la conception initiale de la culture festive de Rudolf von Laban. L'éditeur voit dans le panthéisme solaire le moyen de restaurer une spiritualité mystique dans la culture contemporaine. Son modèle de référence n'est pas la culture paysanne de Bosnie, mais les rites des anciennes tribus germaniques. Il s'en inspire pour organiser les rassemblements annuels de son "cercle Sera" dans les collines de Thuringe ; Gary Stark, *Entrepreneurs of Ideology : Neoconservative Publishers in Germany, 1880-1933*, Berkeley, University of North California Press, 1981, p.74.

217 Il est toutefois étonnant que Rudolf von Laban participe encore en 1927 à ces cérémonies. A cette époque, il critique déjà les dangers de dérive occultiste de la danse ; Martin Green, *op. cit.*, p. 171, 219.

218 Eugen Diederichs, "Die geistige Aufgaben von Heute, Morgen und Übermorgen", in *Die Tat*, décembre 1929, n° 9.

219 Gary Stark, "Eugen Diederichs and Eugen Diederichs Verlag", *op. cit.*, p. 15-19.

220 *Das deutsche Gesicht, ein Weg der Zukunft. Zum XXX. Jahr des Verlages Eugen Diederichs Jena*, Jena, 1926.

1930, sont représentatives du mouvement du *Volkstum* avec leurs légendes teutoniques et leurs mythologies celtiques. Les affinités de l'éditeur pour les écrits de Julius Langbehn et de Richard Wagner sur l'art comme force révolutionnaire anti-intellectuelle, le rapprochent de la revue conservatrice *Kunstwart* de Ferdinand Avenarius et de la Ligue Dürer. Si cette tendance néoconservatrice était mêlée à d'autres discours démocratiques et socialistes au début du siècle, elle s'affirme plus nettement vers la fin des années 1920²²¹. Eugen Diederichs, alors au seuil de sa vie, annonce l'avènement messianique du "nouveau mythe" de la *Volksgemeinschaft* ("communauté du peuple") : la *Kultur* triomphera de la corruption du libéralisme occidental lorsque les Allemands auront renoué avec la religion germanique des temps pré-chrétiens²²².

Dans quelle mesure Rudolf von Laban adhère-t-il à cette évolution conservatrice ? L'apolitisme qu'il défend pour ses chœurs en mouvement dévoile certaines affinités avec les idées d'Eugen Diederichs. Le chorégraphe réaffirme non seulement avec ce genre son attachement à la communauté spirituelle au détriment de l'engagement social, mais il définit aussi plus précisément les contours de cette communauté. "L'âme du peuple" évoquée par Max Weber se traduit chez lui par le terme de "race blanche", qui apparaît dans ses écrits dès 1920²²³. Rudolf von Laban ne semble pas prêter un sens raciste à cette expression. Mais il exprime par là un engagement culturel très marqué. Un peu à la façon d'Oswald Spengler, l'avenir de la "race blanche" - autrement dit du monde occidental, y compris les États-Unis - dépendrait de l'issue de l'épreuve de force qui oppose la tradition allemande de la *Kultur* romantique à la civilisation rationnelle. La demande de naturalisation que fait le chorégraphe en 1931 confirmerait ce choix de servir la culture allemande²²⁴. Si ses affinités avec le mysticisme conservateur d'Eugen Diederichs se traduisent finalement par une collaboration plus intellectuelle qu'artistique, elles n'en définissent pas moins un potentiel réel dans la danse chorale²²⁵. En déclarant en 1930 que le chœur en mouvement est appelé à être la nouvelle danse folklorique de la "race blanche", le chorégraphe ne fait que révéler lui-même la fragilité des frontières qui séparent l'imaginaire communautaire de la réalité politique²²⁶.

221 Gary Stark, "Eugen Diederichs and German Culture", *op. cit.*, p. 58-106.

222 Eugen Diederichs, "Die geistige Aufgaben von Heute, Morgen und Übermorgen", in *Die Tat*, décembre 1929, n° 9. Eugen Diederichs meurt en 1930. Pour cela, il ne peut être taxé de penseur nazi. Néanmoins, le courant de pensée qu'il représente contribue au pré-fascisme.

223 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 200.

224 Il est d'origine austro-hongroise et entame à l'époque une carrière dans la fonction publique, comme maître de ballet de l'Opéra national de Berlin.

225 Outre le chœur en mouvement réalisé lors du solstice de 1927 et un autre présenté en 1930 par le collaborateur de Rudolf von Laban, Albrecht Knust, au théâtre de verdure de Hambourg pour le compte d'une "société patriotique" (Akademie der Künste, Berlin, collection Ilse Loesch), on ne connaît *a priori* pas d'autre cas de collaboration concrète (il n'existe pas à proprement parler de fonds d'archives sur le mouvement choral. Nous n'avons pu retrouver la revue *Der Bewegungschor*, publiée à Hambourg en 1928 par Paul Weichelt. Cela permettrait probablement d'éclairer les ancrages culturels des chœurs labaniens).

226 Rudolf von Laban, "Der Laientanz in kultureller und pädagogischer Bedeutung", in *Der Tanz*, août 1930, p. 6-8.

La social-démocratie et la question de l'art engagé

La collaboration des chœurs en mouvement avec la social-démocratie commence un peu plus tard, dans la seconde moitié des années 1920, au moment où la pratique du chœur en mouvement se répand. Contrairement au mécénat intellectuel d'Eugen Diederichs, celui de la social-démocratie est d'abord concret. De nombreux chœurs sont associés aux programmes éducatifs, aux manifestations sportives et aux spectacles de théâtre des organisations socialistes²²⁷. A l'époque, l'idée que le socialisme peut s'imposer aussi bien par la culture que par le combat économique ou politique gagne progressivement de nombreux responsables du mouvement socialiste²²⁸. La danse chorale séduit particulièrement, car elle est vue comme un moyen de contribuer à la prise de conscience des classes laborieuses de leur spécificité culturelle. Werner Köller, engagé en 1928 dans le chœur labanien de Halle, attribue précisément cette mission à son groupe : "Nous avons essayé (...) de secouer les gens au moyen de notre art et de les mobiliser pour la lutte de la classe ouvrière (...). Le sujet et le contenu de nos danses, c'était la lutte de la classe ouvrière et de l'humanité opprimée pour se libérer de la servitude et de l'exploitation. L'élaboration et la mise en forme de nos jeux étaient pour nous, ouvriers, inséparables de nos préoccupations politiques"²²⁹.

Cette collaboration est le fait des animateurs de chœurs. Contrairement à leur maître, ils ont un engagement politique clair. Certains choisissent d'inculquer aux membres de leurs chœurs les valeurs de l'éducation socialiste moderne. C'est le cas de Jenny Gertz et de son assistante, Ilse Loesch. Formées dans les écoles labaniennes, elles fondent, en 1928 à Halle, un chœur d'enfants et d'adultes. Leur enseignement, axé sur le contact avec la nature et l'apprentissage de la vie collective, reflète les principes défendus par l'association touristique "Les amis de la nature" (*Touristenverein-Die Naturfreunde*)²³⁰. D'autres s'orientent plutôt vers l'animation des fêtes de la social-démocratie. En 1924, Martin Gleisner, assistant de Laban tout au long des années 1920²³¹, introduit pour la première fois la danse chorale dans les programmes éducatifs de l'école centrale du SPD, la *Heimvolkshochschule Tinz*²³². Puis, se faisant progressivement connaître dans le milieu de l'éducation populaire grâce à ses spectacles

227 Quoique incomplète, la Collection Ilse Loesch de l'Akademie der Künste de Berlin donne un aperçu assez varié des manifestations des chœurs en mouvement proches du parti social-démocrate.

228 Notamment Valtin Hartig, le directeur de l'Institut de formation des travailleurs de Leipzig (*Arbeiter-Bildungsinstitut*), qui en fait le credo de son mensuel *Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft* ; Rob Burns, *op. cit.*, p. 47, 58.

229 Françoise Lagier, "Danse et politique. Gestuelle de l'agit-prop allemande", in Denis Bablet, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, tome 3, p. 82.

230 L'association est issue à la fin du siècle du mouvement socialiste des Oiseaux migrateurs. Elle est l'initiatrice des premiers parlements pour enfants ; Rob Burns, *op. cit.*, p. 138-139.

231 Il est, depuis 1929, le directeur et fondateur de l'Association des chœurs en mouvement de Berlin (*Verein Berliner Bewegungschor*).

232 L'école, fondée par d'anciens membres de l'USPD et de l'aile gauche du mouvement de la Jeunesse socialiste (*Jungsozialisten*), vise par son programme éducatif à remettre la culture au centre de la vie collective et à faire de sa spécificité un enjeu politique au sein du monde capitaliste ; Rob Burns, *op. cit.*, p. 58.

de chœurs, il est de plus en plus réclamé à la fin de la décennie pour animer les fêtes du mouvement socialiste. Il est notamment invité en 1931 à Berlin par le Mouvement de la jeunesse ouvrière allemande sudète (*Sudetendeutsche Arbeiter Jugend*) pour la fête du 1er mai et celle de la *Jugendweihe*. Son spectacle, *Chant rouge (Rotes Lied)*, présenté également à Berlin pour le quarantième anniversaire de la Ligue allemande des chanteurs-ouvriers (*Deutschen Arbeiter-Sängerbund*) en 1931, est reconnu dans la revue *Vorwärts* comme un sommet des rassemblements culturels du mouvement socialiste²³³. C'est à cette époque que Martin Gleisner devient membre du Comité des fêtes et des célébrations au sein du Comité éducatif socialiste (*Ausschuss für Feste und Feiern im Sozialistischen Bildungsausschuss*)²³⁴. Quoique autodidacte, Otto Zimmermann s'identifie également au courant labanien. Écrivain, acteur, danseur, et cabaretiste, il met ses talents multiples au service de diverses organisations culturelles et sportives socialistes à partir 1928. Il se spécialise dans les mises en scène de chœurs chantés et dansés. Installé à Leipzig, il travaille notamment pour l'Association sportive des travailleurs allemands (*Deutsche Arbeiter-Turn und Sportverband*), l'Association allemandes des chanteurs ouvriers (*Deutscher Arbeitersängerverband*), l'Association des scènes populaires allemandes (*Deutsche Volksbühneverband*), ainsi que l'Institut de formation des travailleurs (*Arbeiterbildungsinstitut*)²³⁵. Ses spectacles en plein air s'inscrivent dans la longue tradition des fêtes syndicales et des spectacles de masse du mouvement socialiste de Leipzig²³⁶.

Enfin, une troisième tendance se dessine dans le domaine du théâtre engagé. Olga Brandt-Knack, maître de ballet du théâtre municipal de Hambourg, est l'une des premières à promouvoir la danse auprès des masses défavorisées. Elle devient membre du SPD en 1918 et fonde peu après le premier Chœur parlé et dansé prolétaire de Hambourg²³⁷. En 1926, Karl Vogt et Berthe Trümper, l'ancienne collègue de Mary Wigman, ouvrent à leur tour un chœur dansé et parlé à la célèbre Volksbühne de Berlin, alors dirigée par le metteur en scène Erwin Piscator. L'initiative émane du maire de Berlin, M. Reiche, qui invite Berthe Trümper à rassembler un groupe de jeunes chômeurs sans logement et à les intégrer dans un travail choral en échange d'un repas. La danseuse inaugure la première séance devant plus de quatre-vingt personnes, avec un extrait du *Zarathoustra* de Nietzsche²³⁸. Par la suite, le groupe de danse de

233 Rob Burns, *op. cit.*, p. 114.

234 Les informations biographiques sur Martin Gleisner proviennent des archives privées d'Ilse Loesch (en particulier, une lettre de Martin Gleisner, datée du 7 juillet 1977 à New York et deux interviews faites par Ilse Loesch à Berlin, les 31 mai et 8 juin 1978).

235 IZG Munich, dossier Otto Zimmermann.

236 Sur ce sujet, voir le chapitre "Zur Geschichte der Leipziger Gewerkschaftsspiele", in Hannelore Wolf, *Volksabstimmung auf der Bühne ? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Francfort, Peter Lang, 1985, p. 119-141.

237 Nils Jockel, Patricia Stöckemann, "Fugkraft in goldene Ferne...", *Bühnentanz in Hamburg seit 1900*, Hambourg, 1989, p. 90-91.

238 Courrier de Berthe Trümper à Ilse Loesch, le 5 juillet 1978 ; Collection privée de Ilse Loesch, Berlin.

l'école Trümpy-Skoronel se joint au chœur. Celui-ci présente son premier travail scénique en 1927 avec la pièce de Bruno Schönlanck, *L'homme divisé. Jeu pour chœur dansé*²³⁹.

La collaboration des chœurs labaniens aux activités culturelles de la social-démocratie est équivoque. Les problèmes éclatent au tournant des années 1930, à l'époque où la détérioration de la vie sociale et économique force les partis de gauche à redéfinir leur stratégie culturelle. La question de la finalité de l'art est au centre des débats. L'éducation artistique est-elle une fin en soi ou doit-elle être intégrée à un but politique ? L'art doit-il traiter de thèmes abstraits ou s'ouvrir aux données du réel ? "L'art est une arme" (*Kunst ist Waffe*) déclare Friedrich Wolf au congrès de la Ligue allemande du théâtre des travailleurs (*Deutsche Arbeiter Theaterbund*, DATB), en 1928. Le DATB, jusqu'alors majoritairement social-démocrate, est dirigé cette année-là par des communistes²⁴⁰. En 1930, la Ligue allemande des chanteurs ouvriers, l'une des plus anciennes organisations musicales de la social-démocratie, se sépare à son tour de sa gauche²⁴¹. Ces divisions atteignent aussi les réseaux de la danse chorale. Elles font resurgir de façon très nette les ambiguïtés de l'apolitisme labanien et soulignent les limites de la collaboration des chœurs en mouvement avec la gauche.

Deux tendances divisent les chœurs en mouvement, celle des partisans de l'engagement politique de la danse et celle des partisans de l'autonomie de l'art. Les auteurs du théâtre d'agit-prop communiste voient, dans ce genre, un moyen de propagande qui permet de renforcer visuellement le message politique des chœurs parlés²⁴². Hans Weidt, l'un des rares danseurs à être membre du parti communiste allemand (le KPD), partage cette conception de la collaboration de la parole et du mouvement. Dans son premier drame dansé, *Passion d'un homme*, écrit d'après la pièce de Ludwig Renn, la finalité artistique de sa danse et son engagement politique se mêlent intimement²⁴³. Quoique moins artistique, la démarche d'Otto Zimmermann est de même nature. Ses spectacles illustrent l'histoire de la lutte des classes. Dans le jeu festif *Libère-toi*, qu'il organise en 1929 à Nuremberg, à l'occasion de la seconde fête fédérale de l'Association sportive des travailleurs allemands, il imagine, avec 10 000 participants, un affrontement entre des chœurs de "prisonniers politiques" et de "travailleurs" et des chœurs "d'esclaves spirituels", "d'esclaves militaires" et de "sportifs bourgeois"²⁴⁴.

239 Rob Burns, *op. cit.*, p. 198-206

240 *ibidem*, p. 128.

241 *ibidem*, p. 114.

242 Ces débats éclatent en particulier autour de la pièce de Bruno Schönlanck, *Der gespaltenen Mensch*, chorégraphiée par Berthe Trümpy et Vera Skoronel ; Rob Burns, *op. cit.*, p. 198-206.

243 Erich Mühsam félicite le chorégraphe après la première au *Deutsche Künstlertheater* de Berlin ; Jean Weidt, *Der rote Tänzer. Ein Lebensbericht*, Berlin, Henschel, 1968, p. 23.

244 "*Mach dich frei ! Festspiel der Jugend zum Bundesfest des Arbeiter Turn- und Sportbundes im Stadion Nürnberg*" ; AK Berlin, Collection Ilse Loesch.

En revanche, les collaborateurs les plus proches de Rudolf von Laban refusent cette double dépendance scénique et politique de leur art. Martin Gleisner défend la thèse de l'autonomie expressive de la danse chorale. Selon lui, celle-ci ne peut être un support décoratif de la parole, ni être totalement soumise à un but politique. Si elle doit traiter d'un thème politique, c'est en tant que telle, avec ses moyens d'expression spécifiques²⁴⁵. Le jeu festif "Chant rouge" qu'il met en scène en 1931, pour le quarantième anniversaire de la Ligue allemande des chanteurs ouvriers, reflète cette conception. Le thème du spectacle est l'histoire de cette association musicale à travers quatre décennies agitées de l'histoire allemande. Plutôt que de traiter celle-ci de façon narrative, Martin Gleisner préfère jouer symboliquement sur des ambiances spatiales. L'histoire de la ligue est ainsi évoquée sous la forme d'une grande sculpture rythmique de l'espace²⁴⁶. *Chant rouge* pourrait être joué dans un tout autre contexte, il n'en perdrait pas de sa force. A l'opposé de Hans Weidt et d'Otto Zimmermann, Martin Gleisner dissocie clairement la finalité de son art de celle de son engagement politique.

La critique par Hans Weidt, du principe d'autonomie du mouvement labanien intervient dans ce contexte : "Je me situais à l'opposé de la tendance abstraite du principal représentant de la danse d'expression, Rudolf von Laban, qui cherchait à esquiver le lien thématique ou encore à annuler ses références concrètes et tendait vers la danse "libre, absolue"²⁴⁷. Le "danseur rouge" rejette la tendance "l'art pour l'art" de la danse chorale. Elle correspond selon lui à une vision bourgeoise de la culture, qui n'est d'aucun secours dans la lutte politique, précisément au tournant des années 1930, lors du durcissement des affrontements entre les partis de gauche et le parti national-socialiste. Otto Zimmermann parvient aux mêmes conclusions que Hans Weidt. Dans un article paru en octobre 1930 dans la revue *Kulturwille* sous le titre "Danse, Église et prolétariat", il dresse un portrait acide des débats du troisième congrès de danse de Munich²⁴⁸. Il rejette clairement l'interprétation religieuse que le Père jésuite Friedrich Muckermann, l'un des penseurs du catholicisme allemand, fait du genre choral. Les observations présentées par ce dernier rappellent celles du pasteur Paul Tillich sur la fonction de l'extase dans la danse de Mary Wigman. Fervent défenseur du chœur en mouvement, il estime que celui-ci peut aider à ressouder la communauté des croyants et que, à ce titre, sa pratique doit être intégrée aux organisations de jeunesse chrétienne. Otto Zimmermann juge cette interprétation parfaitement contraire aux besoins du prolétariat. L'élévation mystique et la nostalgie de la communauté holiste signifient la négation de la lutte des classes. La ligne apolitique que Rudolf von Laban défend pour ses chœurs équivaut selon lui à une fuite du réel.

²⁴⁵ Martin Gleisner expose ces idées dans le chapitre "Le développement du chœur dansé" de son ouvrage, *Tanz für Alle. op. cit.*, p. 156-157.

²⁴⁶ Rudolf von Laban, "Chorgesang und Tanz als Feier", in *Singchor und Tanz*, 1931, n° 13-14, p. 163.

²⁴⁷ "(...) Ich setzte mich allerdings in Gegensatz zur abstraktierenden Tendenz der Hauptvertreter des Ausdruckstanzes, wie Rudolf von Laban, der die thematische Bindung zu meiden oder doch ihren konkreten Bezug aufzuheben suchte und dem 'freien', dem 'absoluten' Tanz zustrebte" ; Jean Weidt, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁸ Otto Zimmermann, "Tanz, Kirche, Proletariat", in *Kulturwille*, octobre 1930, n° 10, p. 194-195.

A cause de cela, les rêves de culture festive sont moins destinés à une humanité neuve qu'à la bourgeoisie éduquée. Otto Zimmermann saisit parfaitement bien l'enjeu de pouvoir sous-jacent à ces débats : la danse chorale est un instrument de conquête des masses modernes. La laisser aux mains de la mouvance labanienne signifie pour lui entériner l'ordre bourgeois de la République de Weimar. La mettre au service du combat socialiste signifie, à l'inverse, créer un nouveau monde : "La masse est un être vivant. Mais, ce cas [la position de Rudolf von Laban] montre aussi combien la bourgeoisie a reconnu l'importance des chœurs parlés et dansants pour la nouvelle culture festive. Elle sait mieux que certains dirigeants prolétaires ce que ces choses peuvent signifier pour le mouvement prolétaire. Elle veut les contrefaire et nous les prendre. Mais, en vérité, elle ne peut pas ravir le cœur qui bat dans nos spectacles"²⁴⁹.

Ces débats sur la nature politique ou non du genre choral prennent, au congrès de Munich, une telle ampleur que le public prend parti. Le jeu dansé satirique, "Attention nous changeons de vitesse !" (*Achtung wir schalten auf !*), présenté par le groupe amateur prolétaire d'Otto Zimmermann, est interrompu par un concert de sifflements. Construit autour du thème de "la jeunesse moderne dansante à l'assaut de l'esprit petit bourgeois", ce spectacle est ressenti par l'assistance comme une provocation. L'intervention du président du congrès n'empêche pas la salle de se vider²⁵⁰. En manifestant de cette façon leur désapprobation envers la mouvance gauchiste, les danseurs affichent donc leur apolitisme et confirment la pertinence des critiques formulées par leurs contradicteurs.

Les différents usages du chœur en mouvement durant les années 1920 autorisent plusieurs conclusions. Si la forme collective et populaire de la danse chorale place d'emblée ce genre à la croisée des sphères politiques, culturelles et religieuses de l'espace public, il est vierge, à l'origine, de toute attache particulière. Les valeurs socio-culturelles dont il est porteur dépendent essentiellement des choix individuels de ses animateurs. La symbiose du mouvement choral avec la social-démocratie se révèle superficielle en dépit de ses apparences initiales. La majorité des animateurs de chœurs en mouvement se range derrière la ligne apolitique de Rudolf von Laban et préfère les idéaux abstraits de la communauté spirituelle à un engagement social concret. Mais l'instabilité politique de la République de Weimar, qui favorise le durcissement des extrêmes sur l'échiquier politique au tournant des années 1930, rend difficilement tenable cette position. Faute de choisir leur camp, comme le fait la minorité

²⁴⁹ "Masse ist lebendiges Wesen. Aber auch dieser Fall lehrt, wie klar die Bourgeoisie die Wirklichkeit der Sprech-, Bewegungs- und Tanzchöre für eine neue, werdende Festkultur erkannt hat. Sie weiss besser als mancher proletarische Führer, was diese Dinge für die proletarische Bewegung bedeuten werden. Sie wollen uns das rechtzeitig nachmachen und wegnehmen. Freilich, sie können nicht das Herz gewinnen, das in allen unseren schlägt" ; Otto Zimmermann, "Tanz, Kirche, Proletariat", in *Kulturville*, octobre 1930, n° 10, p. 195.

²⁵⁰ Max Werner, "Arbeitslose hört : schon wieder ein Festessen - ein Skandal", in *Neue Zeitung*, 23 juin 1930.

engagée, les animateurs de chœur en mouvement facilitent les tentatives de récupération politique par le courant du mysticisme *völkisch*.

b. Mary Wigman et la danse de groupe

Le second genre caractéristique de la danse moderne durant les années 1920 est la danse de groupe. Mary Wigman en est l'initiatrice. Si cette danse appartient aux arts scéniques, elle reste, comme le chœur en mouvement, en dehors des courants traditionnels du théâtre. Destinée à de petits podiums, elle est le fait de compagnies de danse indépendantes. La taille de ces compagnies, dont les membres sont, le plus souvent, des femmes, varie de quatre à vingt personnes. Mary Wigman qualifie son genre de *Tanzdrama* ("drame de danse"). Elle signifie par cette expression qu'elle veut libérer la danse de ses anciennes dépendances musicales et lui donner un statut artistique autonome parmi les arts du théâtre. Cette volonté de mettre en valeur le fait dansant se traduit par un travail de scène exclusivement centré sur le mouvement corporel. Aucune trame narrative n'intervient dans le *Tanzdrama*. Il est le fruit d'une recherche sur les énergies spatiales et sur les dynamiques corporelles. Tout est au service de la vision dansée : les moyens scénographiques sont volontairement sobres, les décors sont faits de tentures sombres, les lignes des costumes sont épurées, les musiques d'accompagnement répondent à une dominante percussive... De nombreux petits groupes de danse propagent ce style dans les années 1920. Outre les trois groupes successifs de Mary Wigman, les plus célèbres sont ceux de Dorothée Günther, de Jutta Klamt, de Gret Palucca et de Vera Skoronel.

L'idéal de la communauté personnaliste

De la même façon que le chœur en mouvement, la danse de groupe est porteuse d'une vision éthique du monde. Elle se présente comme une tentative de redéfinition du lien social, ayant pour but de réconcilier le principe d'autorité et celui d'autonomie, le poids de la communauté et le primat de l'individu. L'improvisation collective, qui repose sur la loi de l'union spirituelle, renvoie au modèle de la communauté organique, défini par le sociologue Ferdinand Tönnies. Mary Wigman partage avec Rudolf von Laban la conviction que l'expérience communautaire est la condition de l'éducation de l'individu. Elle apporte cependant une réponse différente aux questions de son temps. Sa danse de groupe est une exploration des relations interpersonnelles au sein du groupe. La résolution des problèmes de la collectivité réside dans les liens harmonieux et créatifs qui se nouent entre un guide spirituel et ses disciples. Ce rapport entre le "chef" et les "exécutants", autrement dit entre le chorégraphe et les danseurs, ne peut s'établir que si les disciples sont eux-mêmes des personnalités achevées. L'improvisation collective, qui est la première étape du processus de création de la danse de groupe, exige moins de capacités de soumission que de don de soi. Les danseuses doivent être

suffisamment mûres pour pouvoir mettre en commun "la matière d'origine" dans laquelle puisera la chorégraphie²⁵¹. Pour cette raison, Mary Wigman ne travaille pas avec des amateurs, mais avec des danseuses aux personnalités artistiques affirmées²⁵². La "symphonie dansante", le "grand orchestre de corps en mouvement"²⁵³ que recherche la chorégraphie est donc le fruit d'une recherche collective et non celui d'un travail dirigé. Elle-même insiste sur cet aspect : "Le chef est rempli d'une expérience communautaire, la danse qu'il crée n'est pas imaginée par lui, mais originaire de l'esprit de groupe qui se forme dans les rapports mutuels du travail de danse"²⁵⁴.

L'historienne américaine de la danse, Susan Manning, donne précisément une lecture sociologique du travail du groupe Wigman. Elle interprète les chorégraphies des années 1920 comme la recherche d'un nouveau contrat social capable de répondre aux besoins de la société démocratique de Weimar²⁵⁵. Les *Scènes pour un drame dansé*, présentées en 1924 avec un groupe de dix-huit personnes, éclairent particulièrement bien ces propos. Mary Wigman inaugure à cette occasion un premier travail d'improvisation collective qui réconcilie le principe d'autorité charismatique et l'idée d'achèvement individuel. Cette chorégraphie n'a rien d'un drame narratif. Elle montre seulement, à travers un dialogue spatial abstrait, les relations entre le groupe et ses solistes. Mary Wigman est soit soliste, soit membre du groupe, et les danseuses forment tour à tour une masse animée ou des groupes d'individus. Les premières scènes, *Triangle* et *Chaos*, mettent en avant les tensions dynamiques qui opposent le groupe à Mary Wigman et soulignent la puissance dominatrice du groupe. *Le tournant*, est la résolution de cette confrontation. Puis, avec *Rencontre*, le groupe est à son tour subordonné à la soliste. Enfin, dans *Salutation*, l'interdépendance harmonieuse entre la chorégraphe et le groupe est retrouvée. Rudolf Lämmel, spécialiste des questions éducatives, est particulièrement attentif aux problèmes interrelationnels que soulève la danse de groupe²⁵⁶. Les *Scènes pour un drame dansé* représentent à ses yeux "un combat de l'individu avec lui-même et avec la masse ; une soumission de la masse et sa résolution dans l'individu"²⁵⁷. La danse de groupe reflète selon

251 C'est en ces termes que la danseuse contemporaine Susan Buirge décrit son travail avec le chorégraphe américain Nikolaïs, lui-même inspiré par Mary Wigman ; in *Bongo Bongo*, Théâtre Contemporain de la Danse, 1991, n° 1.

252 La plupart des danseuses qui composent ses deux groupes de danse des années 1920 auront effectivement des carrières de solistes ou de chorégraphes : Yvonne Georgi, Gret Palucca et Berthe Trümpy qui font partie du premier groupe entre 1921 et 1922, et Ruth Abramovitch, Hanya Holm, Vera Skoronel et Margarete Wallmann qui appartiennent au second groupe entre 1923 et 1928.

253 Ce terme est employé par le poète expressionniste Rudolf von Delius, dans son livre, *Mary Wigman*, Dresde, 1925, p. 22.

254 "Der Führer ist vom gemeinschaftlichen Erlebnis erfasst, der Tanz, der er schafft ist nicht von ihm aus gedacht, sondern er stammt aus den Gruppengeist, der sich in den Wechselbeziehungen der tänzerischen Arbeit bildet" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Der chorische Tanz. Rundfunk, München, 17 Juin 1930", n° 83/73/1446.

255 Susan Manning, "Mask and Gemeinschaft. Group Dances, 1921-1926", *op. cit.*, p. 96-126.

256 Il est l'auteur de l'ouvrage *Die Erziehung der Massen. Grundlagen der Staatspädagogik*, Jena, 1923. Son intérêt pour la danse s'explique par le fait qu'il est le père de la danseuse Vera Skoronel.

257 Rudolf Lämmel, *Der moderne Tanz*, Berlin, 1928, p. 108.

lui l'idéal d'une démocratie dans l'art. La dynamique communautaire qu'elle favorise autorise la diversité dans l'unité, l'égalité dans la fusion. Il y voit la concrétisation de sa réflexion sur l'éducation moderne. Ainsi note-t-il dans son ouvrage consacré à *L'éducation des masses* : "J'ai donné comme sens et but de toute éducation moderne la résolution de la masse dans ses individualités, la destruction de l'esprit de collectivité et la construction d'une conscience personnelle. Car la masse est l'ennemi du perfectionnement, et celui-ci ne peut être accompli que par des personnalités"²⁵⁸.

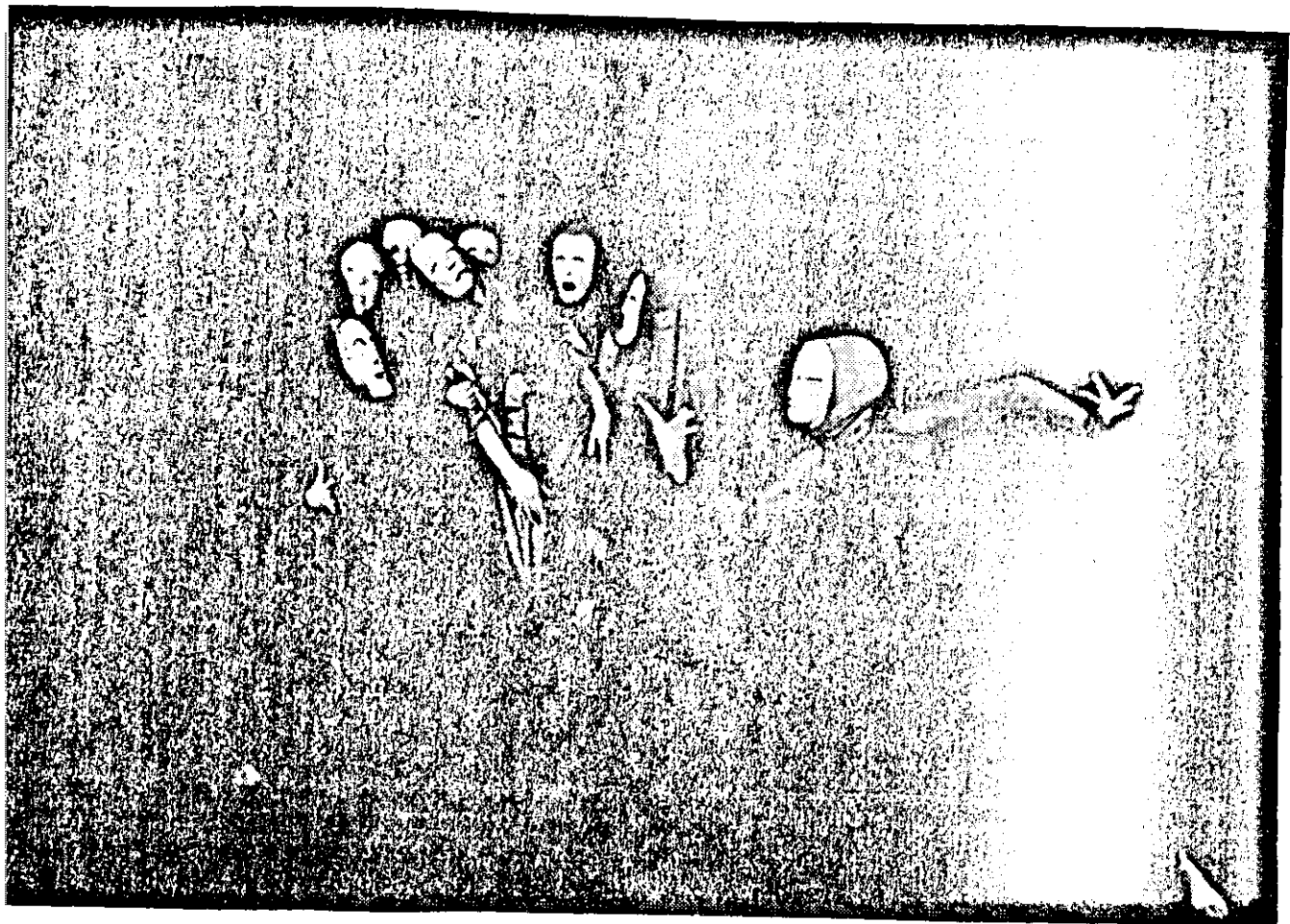
Cette interprétation sociologique de la danse de groupe serait incomplète si on ne lui associait pas une dimension religieuse. L'entreprise de Mary Wigman est plus d'ordre mystique que social. La chorégraphe ne cherche pas, comme Rudolf von Laban, à restaurer des espaces sacrés dans le monde profane de la société de Weimar. Son entreprise se situe d'emblée dans le domaine du sacré. L'utopie de la danse de groupe ressemble à une sorte de personnalisme communautaire avant la lettre. Dans les années 1930, le fondateur de la revue *Esprit*, Emmanuel Mounier, est le porte-parole de ce courant de pensée en France. Il puise dans le christianisme un modèle d'humanisme axé sur la personne. Sa réflexion recoupe des thématiques proches de celles du romantisme allemand. S'il attribue à l'individualisme les valeurs négatives de possession, d'isolement et d'oppression que représente le capitalisme bourgeois, il charge en revanche le personnalisme de valeurs positives d'appartenance à la communauté et de renouveau mystique. L'avenir appartient selon lui à des personnalités exemplaires, capables de faire advenir une civilisation nouvelle axée sur le religieux et sur l'élan vital²⁵⁹. Le groupe Wigman fonctionne sur cette même logique de renouveau spirituel chrétien. La communauté que forment les danseuses est entièrement fondée sur le modèle de la prêtrise. Les relations entre Mary Wigman et ses danseuses sont comparables à celles d'un prêtre avec ses croyants, ou du Christ avec ses disciples. Elles impliquent, ainsi que le définit Georg Simmel, "représentation et leadership, contrôle et coopération, vénération et approvisionnement de substance matérielle"²⁶⁰. Le groupe vit dans l'attente de la révélation d'une "danse absolue", porteuse de l'idée universelle du mouvement. Chaque création est une étape dans cette recherche. L'improvisation collective est comparable à un moment messianique. Le groupe rend visible la substance spirituelle qui l'anime. La *Danse macabre* illustre ce processus. Le groupe, qui n'est plus qu'un corps unique à plusieurs têtes, incarne parfaitement la nostalgie de la communion dans le corps mystique du Christ²⁶¹.

²⁵⁸ *ibidem*, p. 108-109.

²⁵⁹ Pour un présentation d'Emmanuel Mounier et du courant de pensée qu'il anime, voir Michel Winock, *Histoire politique de la revue "Esprit"*, Paris, Seuil, 1975.

²⁶⁰ Georg Simmel, *op. cit.*, p. 161.

²⁶¹ Susan Manning, *op. cit.*, p. 122-123.



VI. Groupe Wigman, *Danse macabre (Totentanz)*, 1926.

Les dérives du théâtre cultuel

Cette conception religieuse de la danse de groupe constitue à la fois la richesse et la faiblesse de l'art wigmanien. Comme les inventions de Rudolf von Laban, l'utopie du guide charismatique n'est pas à l'abri de dérives autoritaires. Elles se traduisent chez la chorégraphe par des ambitions culturelles. Deux chorégraphies, *Célébration* (1928) et *Monument aux morts* (1930) attestent de ce changement, qui se repère à deux niveaux. D'une part, la polyphonie de groupe est progressivement abandonnée au profit d'un genre choral fondé sur le principe du chef. Dans *Célébration*, Mary Wigman se donne un rôle de soliste et se compare à "une voix unique qui parcourrait le tissu de l'oeuvre, tel un fil rouge, pour lui conférer son unité"²⁶². Dans *Monument aux morts*, elle adopte clairement un point de vue autoritaire : "Il ne s'agit plus de jeux de force, alliées ou antagonistes, forces qui tissent le matériau divers de la danse de groupe dans un discours personnel. L'élément potentiel de conflit ne doit plus se résoudre au sein du groupe même. Ce dont il s'agit, c'est de l'unification d'un groupe d'êtres humains en un seul corps mouvant qui (...) se dirige vers un but commun, avec l'assentiment de tous, selon un point de vue unique"²⁶³. Des voix s'élèvent à cette époque parmi les critiques de danse pour contester cette évolution. On estime que le groupe des danseuses n'est plus qu'un prolongement de la personne de Mary Wigman²⁶⁴.

De plus, la recherche d'une esthétique culturelle prend progressivement le pas sur la recherche technique. Cela se traduit par une tendance au monumentalisme qui se fait au détriment de la libre expression des danseuses. Dans *Célébration*, Mary Wigman dit n'avoir jamais atteint une telle "harmonie absolue de couleurs, de formes, de lignes, de rythmes physiques et spatiaux"²⁶⁵. Ces effets sont le fruit d'une logique architecturale extérieure à la nécessité interne du groupe. Les danseuses n'y sont plus que des "silhouettes statiques", des "piliers", qui occupent "une place précise dans l'espace". Dans *Monument aux morts*, la soumission des individus au monumentalisme est d'autant plus marquée que Mary Wigman travaille avec une cinquantaine de danseurs masqués²⁶⁶. Collaborant pour la première fois avec

²⁶² Mary Wigman, *op. cit.*, p. 83.

²⁶³ *ibidem*, p. 85.

²⁶⁴ Pour Richard Litterscheid, il existe une contradiction entre le discours de la chorégraphe et la réalité : les danseuses de son groupe ne sont que des "wigmaniennes" sans autonomie artistique ("Mary Wigman und das Theater", in *Der Tanz*, mars 1929). Joseph Lewitan, le rédacteur en chef de la revue *Der Tanz*, pousse encore plus loin la critique. Estimant que la recherche d'abstraction de la chorégraphe a dégénéré, dans *Célébration*, "en une intrigue à caractère exotico-oriental", il conclut que le groupe de danse Wigman "fut pour les masses après la guerre et la révolution, l'ersatz d'un besoin inassouvi de parade militaire et d'extase religieuse" ("Mary Wigman. Volksbühne", in *Der Tanz*, mai 1929, n° 7).

²⁶⁵ Mary Wigman, *op. cit.*, p. 84.

²⁶⁶ Parmi eux, on trouve la plupart des danseuses qui formeront le troisième groupe de danse en 1932, ainsi que les danseuses du Groupe Günther de Munich. Hanya Holm est l'assistante de Mary Wigman durant les répétitions.

le poète suisse Albert Talhoff²⁶⁷, elle est chargée d'élever par la danse "un monument vivant à la mémoire des morts de la Grande Guerre". La vision de "l'image exaltée" d'un "espace de cathédrale" lui semble la plus à même d'exprimer la souffrance des femmes et des hommes qui ont vécu la guerre. Habitée par le désir de "voir grand", la chorégraphe réalise ici un travail purement architectural. L'impression extatique ne naît plus de l'émotion des corps, mais de l'esthétique formelle. Mary Wigman joue avec les corps comme avec des matériaux de construction. Elle les fait défiler telles des "formations en bloc" ou des "sommets de deuil", ou encore les "empile" et les groupe "comme les tuyaux massifs d'un orgue"²⁶⁸. Elle a recours pour la première fois à des accessoires - des étendards et des podiums - tandis qu'Albert Talhoff accentue l'aspect sculptural de l'espace avec une technique d'éclairage sophistiquée²⁶⁹. Ce travail de construction massif n'a donc plus rien à voir avec la lente maturation de la danse de groupe. Entièrement axé sur les effets visuels et sonores, il se conçoit comme la mise en scène d'un culte²⁷⁰.

Les tentations autoritaires et monumentales de Mary Wigman se distinguent sur ce point de celles de Rudolf von Laban. Alors que son confrère tente, avec ses chœurs en mouvement, de laïciser l'expérience de la communion mystique, la chorégraphe accentue au contraire son discours religieux. La cathédrale en mouvement qu'elle recherche est moins celle de la foule des croyants que celle du cercle élu des prêtres. Sa collaboration avec Albert Talhoff témoigne d'un engagement clair en faveur du courant du théâtre culturel. La préparation du spectacle est soutenue par un large cercle de responsables culturels munichois, d'écrivains et de metteurs en scène, qui manifestent à cette occasion leur attente d'un théâtre total capable de réinsuffler à la culture un contenu substantiel religieux²⁷¹. Théâtre de l'émotion et de la fusion collective, ce

267 Albert Talhoff (1888-1956), écrivain d'origine suisse installé en Allemagne depuis 1909, se fait connaître dans le milieu munichois du théâtre au cours des années 1920. Influencé dans sa jeunesse par Max Reinhardt, il se spécialise par la suite dans la poésie et le théâtre d'inspiration religieuse (*Im Memoriam Albert Talhoff*, Zurich, Dreiflamm-Verlag, 1956).

268 Mary Wigman, *op. cit.*, p. 85-93.

269 *Monument aux morts* est l'aboutissement des recherches expérimentales d'Albert Talhoff sur les éclairages de scène. Il invente une sorte d'orchestre lumineux capable d'accompagner à la fois les mouvements des acteurs sur scène et le rythme musical. Mary Wigman assiste en 1928 à l'une de ses démonstrations lors du congrès de danse d'Essen. Fascinée par "l'atmosphère mystique" que l'écrivain parvient à créer, elle lui rend visite et accepte sa proposition de collaboration (Mary Wigman, *op. cit.*, p. 82).

270 Isabelle Launay souligne également cette évolution dans son chapitre "Les difficultés de la danse de groupe", *op. cit.*, p. 393-400.

271 Le spectacle d'Albert Talhoff est le fruit d'un long travail publicitaire. L'écrivain présente en décembre 1928 un extrait de son oeuvre (*Le chœur rituel*) devant un cercle de 120 personnes représentatives des milieux officiels (entre autres le Dr. Becker, ministre des Cultes, le *Reichskunstwart* Redlob et plusieurs députés) et du monde artistique (notamment, le directeur général du *Bühnenvolksbund* Hypkens, Alfred Döblin et Theodor Däubler de la *Dichterkademie*, les intendants Tietjen et Niedecken-Gebhard, et de nombreux critiques de théâtre). Son oeuvre expérimentale est suffisamment convaincante pour qu'un cercle se forme autour de l'écrivain. Il prend la forme d'une société privée en juin 1929, "La Scène chorale" (*Die chorische Bühne E.V.*), destinée à soutenir la réalisation de *Monument aux morts*, et à "développer l'art dramatique-synthétique du présent". Elle est financée en partie par la comtesse Waldersee, qui donne 80 000 RM et elle est présidée par le directeur administratif du théâtre national de Bavière, Heydel. La municipalité de Munich, qui juge le projet d'Albert Talhoff capable d'attirer les touristes étrangers pour son festival d'été, apporte également une aide financière à l'association (40 000 RM) ;



VII. Albert Talhoff, Mary Wigman, *Monument aux morts (Totenmal)*, 1930.

genre doit permettre de restituer au monde moderne les espaces sacrés dont la civilisation rationnelle l'a démunie. *Monument aux morts* constitue une tentative expérimentale de cette nouvelle forme de théâtre. Albert Talhoff reprend dans ce but la tradition wagnérienne de l'oeuvre d'art totale, fondée sur le mythe de la totalité du théâtre grec. Son spectacle, conçu comme une "vision chorale dramatique pour parole, danse et lumière", réalise une sorte de synthèse entre les expérimentations de "musique lumineuse colorée" (*Farblichtmusik*)²⁷² et les recherches anthroposophiques sur la parole et le mouvement de Rudolf Steiner. La collaboration scénique de la parole, de la danse et de la lumière, est censée symboliser le ré-enchantement du monde, de la même façon que l'union de la poésie, de la musique et de la danse incarnait dans le chœur antique la totalité du monde cosmique. Albert Talhoff s'inspire en outre des réflexions du metteur en scène Georg Fuchs sur l'importance du mouvement comme force suggestive au théâtre et il reprend ses idées de réforme de l'architecture de théâtre²⁷³. La danse provoque une atmosphère d'autant plus émotionnelle, dans *Monument aux morts* qu'elle remplit un espace théâtral entièrement neuf. L'écrivain fait construire pour la circonstance un gigantesque hall de 1500 places, qui, muni d'un podium sans coulisses, permet d'abolir la séparation traditionnelle entre la scène et le public²⁷⁴. Les commentateurs insistent sur les effets magiques et l'atmosphère mystique du spectacle et l'associent fréquemment à la tradition des Passions du festival bavarois d'Oberammergau²⁷⁵.

Ces recherches autour du théâtre cultuel ne font pas l'unanimité dans le milieu du théâtre. Nombre de critiques de théâtre proches des mouvements de gauche soulignent les ambiguïtés de la pensée de la totalité au théâtre. Partisans du théâtre épique de Berthold Brecht, ils critiquent les procédés d'identification mythique et de fusion émotionnelle utilisés par Albert Talhoff. Ils sont contraires à leur conception d'un théâtre d'éducation des masses, fondé sur la distanciation et l'objectivité²⁷⁶. Le directeur-général de la Ligue des scènes populaires

Stadtarchiv München, Akt des Stadtrats der Landeshauptstadt München, Kulturstadtamt, "Talhoffs Vision Totenmal-Zuschuss", n° 135 ; StA München, Polizeidirektion, n° 5736.

272 Albert Talhoff a trouvé un soutien auprès de la Société de recherches sur la couleur et la lumière (*Farbe-Ton-Forschungen Gesellschaft*), depuis sa création par Georg Anschütz en 1927 (Dr. Reissmann, "Erster Kongress für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg", in *Der Tag*, 10 mars 1927). Alexandre Laslo, qui en fait partie, est l'un des inventeurs de ce procédé fondé sur la théorie des couleurs de Goethe (Il publie en 1925 son *Introduction à la musique lumineuse*).

273 Georg Fuchs, le fondateur du Künstlertheater de Munich, a eu pour ambition de "rethéâtraliser" le théâtre dans la première décennie du siècle. Il expose ses idées de réforme de la scène et du jeu d'acteur dans deux ouvrages théoriques, *Die Schaubühne der Zukunft* (1905) et *Die Revolution des Theaters* (1909). Voir à ce propos Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism. Politics, Playwriting and Performance, 1890-1914*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

274 StA München, Akt des Stadtrats der Landeshauptstadt München, Kulturstadtamt, n° 135.

275 La tradition des Passions d'Oberammergau remonte au XVII^e siècle, à l'époque de la guerre de trente ans. Les paysans d'Ammergau, un petit village bavarois ont cru se prémunir de la peste en jouant eux-mêmes le mystère de la Pâques catholique. La célébration, intégrée depuis aux traditions bavaroises, connaît un regain de popularité au tournant du siècle. Elle atteint un renom international en 1930 ; StA München, Kulturstadtamt, n°101.

276 Il s'agit notamment des journalistes du *Berliner Tageblatt*, du *Frankfurter Zeitung*, de *Die Volksbühne* et de la *Weltbühne*.

(*Bühnenvolksbund*) refuse pour ces raisons de soutenir le projet²⁷⁷. Ces critiques mettent particulièrement en valeur les dangers de dérive politique qui minent cette nouvelle forme de théâtre. Ils font ressortir la nature problématique des valeurs socioculturelles de la danse moderne.

En effet, ceux qui se reconnaissent dans le courant du théâtre cultuel et qui s'intéressent à la danse ne semblent pas échapper à l'emprise du pessimisme culturel de leurs pères. Les écrivains Fritz Böhme, Hans Brandenburg et Félix Emmel, le metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhardt, la journaliste Leonore Kühn et le psychothérapeute Hans Prinzhorn, laissent percer dans leurs propos un mysticisme national proche de celui d'Eugen Diederichs et de Georg Fuchs. Le théâtre est pour eux un lieu de renaissance de la *Kultur*, capable de renverser le vide spirituel créé par la civilisation capitaliste. La Ligue pour le nouveau théâtre (*Bund für das neue Theater*) d'Hans Brandenburg²⁷⁸, le théâtre extatique de Félix Emmel²⁷⁹ et les festivals Händel de Hanns Niedecken-Gebhardt²⁸⁰ ont en commun la même ambition de restaurer des lieux de vécu communautaire. Cette attente d'une renaissance spirituelle trahit une nostalgie de la nation. Le théâtre, comme lieu de fusion mystique, tend à devenir pour ces auteurs une métaphore de la *Volksgemeinschaft* retrouvée. Leur nouveau théâtre cultuel est un appel au "théâtre allemand".

La mise en scène de *Monument aux mort* et la lecture que ces personnages en font traduit cette orientation. En soulignant dans ce spectacle l'importance donnée au guide charismatique et à la communauté spirituelle, et en portant une attention spéciale à

277 Courrier du directeur général du Bühnenvolksbund au Dr. Schreiber, le 19 décembre 1928 ; StDA München, Akt des Stadtrats der Landeshauptstadt München, Kulturstadt, n° 135.

278 L'écrivain munichois Hans Brandenburg, l'un des premiers écrivains de la danse moderne à la veille de la première guerre mondiale, est, comme Eugen Diederichs, actif dans les mouvements de réforme de la vie et de l'éducation (il publie en outre de nombreux articles dans *Die Tat*). En 1914, il prépare avec Rudolf von Laban la mise en scène d'une tragédie dansée, *La victoire du sacrifice*, dans laquelle "le peuple", une danseuse et trois autres protagonistes débattent d'un combat héroïque pour sauver le monde du chaos. La pièce n'a pas lieu à cause du déclenchement de la guerre, mais elle dévoile les espoirs de régénération communautaire que l'auteur place dans la danse. Après la guerre, Hans Brandenburg s'oriente définitivement vers le théâtre, mais, fidèle à son admiration pour le théâtre grec, il continue de considérer que le théâtre appartient plus à la danse qu'à la littérature. La Ligue pour le nouveau théâtre (*Bund für das neue Theater*) qu'il fonde exprime clairement son attente d'un "théâtre allemand". Celui-ci incarnerait le mythe de l'idéal de la communauté mystique. Il expose ses idées dans de nombreux ouvrages, *Das Theater und das neue Deutschland* (1919), *Das Mysterienspiel* (1923), *Das neue Theater* (1926) ; Martin Green, *op. cit.*, p. 142, 226.

279 Félix Emmel publie en 1924 *Das ekstatische Theater*, dans lequel il souligne, comme Georg Fuchs, la fonction émotionnelle du mouvement au théâtre. Dans les années qui suivent, son travail de critique de théâtre dans la revue culturelle *Das Nationaltheater* lui permet de se rapprocher du milieu de la danse. Il réalise ses premières mises en scène - *Orpheus Dionysos* et *Le jugement dernier* - en 1930 et 1931 avec la chorégraphe et danseuse Margarethe Wallmann, directrice de la filiale Wigman de Berlin.

280 Hanns Niedecken-Gebhardt est, durant les années 1920, l'un des grands rénovateurs de la mise en scène de la musique d'opéra. Le festival Händel, qu'il instaure annuellement à Göttingen à partir de 1922, comme son travail de régisseur aux théâtres de Hanovre et de Münster entre 1922 et 1927, se nourrissent des apports de la danse moderne. Mary Wigman, Harald Kreutzberg, et surtout Kurt Jooss collaborent durant toutes ces années à ses recherches sur le théâtre cultuel ; Bernhard Helmich, *Händel-Fest und "Spiel der 10.000"*. *Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhardt*, Francfort, Peter Lang, 1989, p. 14-121.

l'interprétation de l'expérience de la guerre, ils reprennent trois thématiques chères aux penseurs du mysticisme national. La recherche du guide charismatique, qui est un élément central dans la danse de groupe de Mary Wigman, est un objet de réflexion pour le critique de danse Fritz Böhme et le psychothérapeute Hans Prinzhorn²⁸¹. Partisans de la pensée personnaliste, l'un et l'autre cherchent le moyen de combler le vide de l'époque post-monarchique²⁸². La masse est pour eux à l'image d'un corps politique sans tête, qui aurait perdu son ancienne cohésion mystique²⁸³. Ils comparent les nouvelles figures dirigeantes de la société d'après-guerre - "l'entrepreneur libéral" et le "dictateur marxiste" - à des "fauteurs de violence" qui détruisent la communauté à cause de leur égocentrisme et de leurs ambitions de domination. Les "vrais guides" seraient pour eux, tels les princes éclairés du XVIII^e siècle, des personnalités capables de restaurer le bien-être des individus au sein de la communauté, grâce à un contrat social de nature sacrée, fondé sur l'idée d'entraide et d'amour. Reprenant les réflexions de Julius Langbehn sur le peintre Rembrandt²⁸⁴, ils voient dans la figure de l'artiste-prêtre dévoué à un idéal supérieur, le "créateur objectif" capable de faire renaître la communauté organique spirituelle. Seul des *Führer* charismatiques pourront sauver le monde du cataclysme de la civilisation.

Selon eux, le rôle de soliste de Mary Wigman dans *Monument aux morts* incarne précisément cet idéal du guide spirituel, rassemblant la communauté par le moyen de l'extase. Sa danse montre un Christ féminin chargé de la médiation entre le chœur des soldats morts et celui des femmes vivantes. Sorte de choryphée rédempteur, débarrassé de tout intérêt privé, elle transcende les souffrances individuelles afin de leur donner une valeur universelle. Telle une prêtresse dirigeant un service liturgique, elle montre par ses gestes la voie de la fusion spirituelle de la communauté déchirée entre ses vivants et ses morts. Les propos de Fritz Böhme et d'Hans Prinzhorn révèlent la fragilité des frontières qui séparent le discours esthétique et le discours culturel à finalité politique. Leur défense d'un personnalisme communautaire religieux dans l'art est inséparable de leur attente d'une révolution spirituelle de la société.

281 Les articles qu'ils publient sur le *Monument aux morts* attestent de leurs affinités intellectuelles : Hans Prinzhorn, "Grundsätzliches zum Totenmal, zum kultischen Stil und zum Unternehmertum des Feiern", in *Der Ring*, 7 septembre 1930 ; Fritz Böhme, "Tanz als Weg zu neuer Volksgemeinschaft", in *Deutsche Frauenkleidung*, 1930, n° 5.

282 Fritz Böhme développe ses idées sur le personnalisme dans son ouvrage *Die Entsiedlung der Geheimnisse*, paru en 1928. Hans Prinzhorn, quant à lui, est le théoricien de la psychologie de la personnalité. Il présente ses travaux dans son ouvrage *Persönlichkeitspsychologie, Entwurf einer biozentrischen Wirklichkeitslehre von Menschen*, Leipzig, 1932.

283 Fritz Böhme, qui rédige une partie des prospectus du spectacle, écrit dans l'un d'entre eux : "Notre époque donne à l'homme sensible l'impression de la plus grande division. L'isolement et la discorde dominent (...). Il est nécessaire que l'esprit incarné dans le mot prenne de nouveau la direction, redevienne l'interprète de la vision, le conducteur de la masse" ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Die chorische Bühne", IV.C.3.Nr.2.

284 L'écrivain Julius Langbehn publie en 1890 un ouvrage sur Rembrandt dans lequel il montre que l'art est une force révolutionnaire capable de faire renaître non seulement l'âme individuelle, mais aussi la communauté allemande ; Fritz Stern, *op. cit.*

L'importance donnée au guide charismatique dans *Monument aux morts* est inséparable de l'exaltation de la communauté spirituelle. A quelle communauté réelle ou imaginaire l'oeuvre d'Albert Talhoff fait-elle référence ? Le thème est d'autant plus sensible qu'il est traité par le biais de la mémoire de la guerre. L'auteur insiste sur la finalité pacifiste de son spectacle : sans esprit de revanche, il est un hommage à l'ensemble des morts de la guerre, toutes nations confondues²⁸⁵. *Monument aux morts* n'est toutefois ni une dénonciation muette de la guerre, ni un appel à la réflexion. Il n'a ni le profil désespéré des statues d'Ernst Barlach et de Käthe Kollwitz, ni celui, intellectuel, de la bibliothèque du souvenir construite par l'architecte Bruno Taut à Magdeburg²⁸⁶. Il se conçoit beaucoup plus comme l'un de ces innombrables cultes des morts de l'après-guerre qui, construits sur le mythe de l'expérience de la guerre, ont pour but de raviver la conscience nationale. Les commentaires des partisans du théâtre cultuel abondent dans ce sens. Leonore Kühn estime que le sujet traité par *Monument aux morts* - le drame de la séparation des morts et des vivants - rejoint en intensité les "tragédies du peuple" du théâtre grec. Cette "passion du soldat inconnu et de la mère inconnue" est pour elle un hymne à "l'esprit du peuple"²⁸⁷. Le jésuite Friedrich Muckermann évoque, quant à lui, un "jeu de bénédiction de la nation"²⁸⁸. Enfin, Hans Brandenburg voit dans "la grande communauté des morts de la guerre et du sein maternel" l'idéal de la "pensée communautaire fraternelle". La reconquête de la conscience nationale passe moins pour lui par "le langage communautaire de l'Eglise, de la détresse sociale des masses ou des partis politiques" que par celui de l'art. Il voit dans l'expérience de la fusion du public et des acteurs dans un spectacle total la preuve de la renaissance d'une spiritualité communautaire²⁸⁹. Ces commentaires soulignent particulièrement bien le lien ténu qui sépare la nostalgie de la communauté perdue du nationalisme. En exaltant la définition allemande de la communauté, ces auteurs soulignent le potentiel nationaliste contenu dans le discours pacifiste de *Monument aux morts*²⁹⁰.

Cette mise en scène peut être vue comme un appel à la renaissance de la conscience nationale allemande. La présentation qui est faite de la guerre, expérience collective du martyr chrétien, rejoint les thèmes de la mythologie nationaliste qui émergent dans l'Allemagne de l'après-guerre²⁹¹. La dimension culturelle et supra-individuelle donnée au spectacle souligne l'idée selon laquelle la nation domine l'individu. Mary Wigman présente sa chorégraphie

285 "Zwölfe Millionen Tote. Eine internationale Gedächtnisfeier für die Gefallenen im Weltkrieg. Exposé", StDA München, Akt des Stadtrats der Landeshauptstadt München, Kulturamt, n° 135.

286 George Lachmann Mosse, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 103.

287 Leonore Kühn, "Totenmal - Ein Gericht über die Lebenden", in *Die Frau*, octobre 1930.

288 Friedrich Muckermann, "Ein Weiespiel der Nation", in *Der Gral*, mai 1930, n° 8.

289 Hans Brandenburg, "Was ist das Totenmal ?" ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep. 019.IV.C.3.Nr.18.

290 Susan Manning aboutit également à ces conclusions ; Susan Manning, *op. cit.*, p. 147-159.

291 Cette thèse est défendue par George Lachmann Mosse dans son ouvrage *Fallen Soldiers*.

chorale comme la "participation collective active" de tous et "l'immixtion dans le conflit du destin qui se joue"²⁹². Le traitement des personnages confirme cette orientation. Les cinquante danseurs chargés d'incarner les soldats, les mères et les jeunes filles ne représentent pas des individus, mais des types, que les masques de bois aux reflets phosphorescents sont censés mettre en valeur²⁹³.

En outre, la construction proprement religieuse du spectacle, qui contribue à sacraliser l'expérience de la guerre, peut également être comprise comme un moyen de restaurer la nation. Georg Lachmann Mosse montre combien le culte des morts, qui nourrit le nationalisme allemand dans l'entre-deux-guerres, est modelé par le rituel chrétien. Les cimetières et les mémoriaux militaires sont construits comme des espaces sacrés, tels des autels patriotiques, calqués sur le modèle des églises catholiques. Les oeuvres picturales présentent les soldats des tranchées habités par l'esprit de sacrifice du Christ. Leur mort est synonyme de résurrection de la nation²⁹⁴. *Monuments aux morts* rappelle en tous points cette forme de religion civique, dont la fonction est de masquer la réalité de la guerre et de légitimer son expérience au non du mythe de la nation ressoudée. Mary Wigman n'incarne ni le rôle du soldat martyr, ni celui de la mère crucifiée, mais celui du Christ rédempteur, qui réconcilie l'espace des morts et l'espace des vivants par son propre sacrifice. Le spectacle se termine par un lent glissement de la danseuse en un "grand arc du pont", équivalent à une "annihilation de soi"²⁹⁵. Mary Wigman réalise, symboliquement, par le sacrifice d'elle-même, la fusion de la nation déchirée.

L'esthétique formelle du spectacle et l'architecture du théâtre amplifient cette dimension. L'une et l'autre ne peuvent être considérées séparément. Elles rappellent étrangement les premières "forteresses de la mort" (*Totenburgen*), construites à la même époque par la Ligue du peuple pour l'entretien des cimetières militaires allemands (*Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge*). Conçues extérieurement comme des châteaux forts aux murs épais, elles ressemblent à l'intérieur à des cathédrales dédiées à la mémoire des morts. Les murs, couverts des noms des soldats morts, entourent un espace ouvert surmonté d'un autel patriotique²⁹⁶. La façade du théâtre, massive et fermée sur l'extérieur, "les autels de lumière" (*Lichtaltäre*), créés par les éclairages d'Albert Talhoff, ainsi que l'énumération chantée des villes les plus meurtrières du front de l'est, contribuent indéniablement à faire de *Monument aux morts* un lieu de manifestation de la nostalgie de la nation²⁹⁷.

292 Mary Wigman, *op. cit.*, p. 85.

293 Les procédés utilisés pour la fabrication des masques sont évoqués par Maximilian Spaeth, "Der Tanz geht heute neue Wege", in *Neue Leipziger Zeitung*, 23 juillet 1930.

294 Georg Lachmann Mosse, "The Cult of the Fallen Soldiers", *op. cit.*, p. 70-106. Sur le thème religieux, voir l'ouvrage d'Annette Becker consacré aux monuments français, *Les monuments aux morts. Patrimoine et mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Errance, 1990, p. 93-102.

295 Mary Wigman, *op. cit.*, p. 93.

296 Georg Lachmann Mosse, *op. cit.*, p. 85-87.

297 Albert Talhoff, *Totenmal, dramatisch-chorische Vision für Wort Tanz Licht*, Stuttgart, 1930, p. 39-44.

Quelle communauté nationale ce spectacle met-il réellement en valeur ? Annonce-t-il, ainsi que l'affirme le jésuite Friedrich Muckermann, un monde neuf, débarrassé de l'égoïsme bourgeois, dans lequel l'idéal de la solidarité chrétienne aurait triomphé du chaos de la guerre et du passé ? Il partagerait ainsi l'optimisme vitaliste du chœur labanien *Chant rouge*, élaboré en 1931 par Martin Gleisner pour l'anniversaire de la Ligue prolétaire allemande des chanteurs. Ou ce spectacle dévoile-t-il au contraire une vision sombre de l'avenir, représentative du pessimisme culturel des milieux réactionnaires ? Mary Wigman donne elle-même la réponse. Parlant de sa difficulté à "équibrer le réel et l'irréel" dans sa chorégraphie, elle note : "Je me souviens de ce chant de *l'Odyssée*, dans lequel le grand errant célèbre le rite de l'expiation et le sacrifice du sang afin de rencontrer les ombres pâles du royaume de la mort, et, dialoguant avec elles, de compenser la perte de son propre passé, d'effacer les souffrances de la grande errance (...). Cette vision alluma en moi une petite lumière qui m'aida à m'aventurer dans ce royaume pris entre deux monde, jusqu'alors inaccessible"²⁹⁸.

Pour la première fois, Mary Wigman se laisse dominer par la fascination de la mort. On assiste donc à une inversion de son inspiration chorégraphique. Le principe vitaliste, qui jusqu'alors triomphait toujours dans ses oeuvres et qui compensait la perte du passé, est relayé par les forces de la mort. La danseuse ne cherche plus l'accomplissement par la résurrection. Elle fait le choix du sacrifice au nom du mythe. Elle fait donc le contraire d'un travail de deuil. Au lieu de prendre appui sur l'avenir, elle se réfugie dans le passé. Plutôt que de faire du présent concret le terreau fragile et riche de sa danse, elle choisit la certitude du mythe. En cela, elle s'associe à la dérive conservatrice des partisans du théâtre cultuel. Le mysticisme national que nourrissent ces derniers ne recroise-t-il pas dangereusement le discours du "coup de poignard dans le dos" des opposants de la République de Weimar ?

La danse de groupe n'est donc pas plus à l'abris de dérives que la danse chorale. Si celles-ci soulignent une fois de plus les conceptions artistiques différentes de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, elles confirment également la fin du sobre mysticisme qui caractérisait la danse moderne au milieu des années 1920. L'attrance de Rudolf von Laban pour l'espace profane des masses modernes et les succès qu'il rencontre dans les milieux des réformes de la vie et de la social-démocratie, exacerbent ses ambitions de croisade culturelle. De même, les liens que Mary Wigman noue avec les partisans du théâtre cultuel renforcent son attente d'un espace religieux pour son art. Ces discours, qui laissent filtrer plus clairement le rêve d'art majeur, recourent le terrain du mysticisme *völkisch*. L'apolitisme de Mary Wigman et de Rudolf von Laban est miné par leur idéalisme de la communauté.

²⁹⁸ Mary Wigman, *op. cit.*, p. 88.

C. La recherche d'une légitimité sociale et culturelle

Après avoir présenté l'évolution de l'utopie de la danse moderne dans le contexte des ambiguïtés du romantisme anticapitaliste, on s'arrêtera rapidement sur la situation socioculturelle du milieu de la danse. Les trois congrès de la danse qui se déroulent à Magdeburg en 1927, à Essen en 1928 et à Munich en 1930, permettent d'évoquer ce contexte. Ils rassemblent pour la première fois l'ensemble des représentants de la danse moderne et du ballet, ainsi que nombre de compositeurs de musique et d'écrivains de la danse. Leur ampleur croît d'année en année. Les 300 participants de Magdebourg quadruplent à Essen, et les mille 400 invités de Munich, comprennent des représentants de plus de quatre-vingt journaux allemands et étrangers²⁹⁹. Le but de ces congrès est, d'une part, de clarifier la situation pédagogique, institutionnelle et sociale de la danse en Allemagne, et, d'autre part, d'obtenir la reconnaissance de cet art en tant que fait culturel autonome. Ces rassemblements sont aussi l'occasion de présenter la diversité des courants chorégraphiques qui se développent en Allemagne depuis l'après-guerre³⁰⁰.

Ces rencontres jettent de façon cruciale une lumière sur les problèmes sociaux et sur les conflits internes du milieu de la danse. Ils éclairent les difficultés que rencontre un milieu professionnel qui émerge dans un contexte économique tendu. Ils révèlent en outre la profonde fracture esthétique et culturelle qui divise les mouvances labanienne et wigmanienne. Celle-ci prend l'allure de deux modes d'ascension sociale concurrentiels.

1. La naissance d'un groupe professionnel

a. La formation d'un milieu cohérent

Les congrès de la danse sont les premières manifestations collectives d'un milieu en voie de professionnalisation. Avec eux, les danseurs quittent l'univers des réformes de la vie et de la culture corporelle qui a favorisé leur assimilation à la culture de Weimar au début des années 1920³⁰¹ et s'engagent sur une voie autonome.

299 Bericht über den Verlauf und die Verhandlungen des Tänzerkongresses in Magdeburg", in *Die Tat*, novembre 1927, n° 8 ; Dietrich, "Der dritte deutsche Tänzerkongress. Kongress der Zwischenfälle", in *Hannoversche Kurier*, 27 juin 1930.

300 Les congrès de la danse et leurs programmes artistiques sont présentés et illustrés dans l'ouvrage de Hedwig Müller et Patricia Stöckemann, "...Jeder Mensch ist ein Tänzer", *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas, 1993, p. 60-61, p. 72-74, p. 93-99.

301 Les succès de la danse moderne bénéficient du développement des sports et des loisirs et de la modernisation des modes de vie dans la société allemande après la première guerre-mondiale. L'influence des réformes de la vie favorise un intérêt et une tolérance plus grande pour la culture corporelle dans la population.

Les congrès de la danse mettent fin en effet à la symbiose qui régnait entre la gymnastique et la danse durant la première moitié des années 1920. La mouvance labanienne se sépare, à l'occasion du congrès de Magdebourg, de la Ligue allemande de gymnastique (*Deutsche Gymnastikbund*), créée en 1926 par Franz Hilker. Elle se rallie à l'Association allemande des choristes et des danseurs (*Deutsche Chorsängerverband und Ballettverband*), moins axée sur la pédagogie et plus orientée sur les problèmes spécifiques des métiers artistiques³⁰². Dans le même temps, d'autres associations, représentant les intérêts de cercles particuliers, se développent. C'est le cas de la Société pour l'écriture du mouvement (*Gesellschaft für Schriftanz*), chargée de diffuser la cinétographie labanienne, de l'Union Anna Pavlova (*Anna Pavlova Veereinigung*), qui propose des conférences d'enseignement théorique, ou de la Communauté Jutta Klamt (*Jutta Klamt-Gemeinschaft E.V.*), représentative des réseaux de sympathisants de l'école Klamt.

De même, les premières revues spécialisées qui apparaissent à l'époque attestent d'un besoin commun de réfléchir aux problèmes spécifiques que pose l'émergence d'un art neuf³⁰³. Enfin, si d'autres rencontres collectives ont précédé les congrès³⁰⁴, la finalité de ces derniers est différente. Pour la première fois, les danseurs sont animés d'une volonté manifeste de

Même si la société de Weimar reste par bien des aspects une société non permissive, elle est l'objet d'une évidente évolution des mœurs et des mentalités (Marianne Wall, "Les Berlinoises et leurs combats", in *Berlin 1919-1933. Gigentisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Paris, Autrement, 1991, n° 10, p. 116-132). En témoignent les procès contre la culture corporelle qui, sous peine de contrôler le phénomène du nudisme, finissent par l'enterrer. L'évolution des pratiques de censure au théâtre le montre également. Avec l'abolition officielle de la censure théâtrale en 1918, l'interdiction des manifestations de "la danse aux pieds nus" d'avant-guerre perd toute crédibilité. Quand bien même, certaines danseuses, comme Joséphine Baker, défraient encore le scandale, les interdictions de scène dont elles font l'objet sont tournées en dérision par la presse progressiste. La danse moderne bénéficie en outre de l'appui des réseaux de la gymnastique moderne, très tôt intégrés à la politique éducative des gouvernements de Weimar. Carl Diem, le directeur de l'École supérieure d'exercices corporels de Berlin ouvre dès 1923 son école aux cours de danse moderne. Le premier congrès de culture corporelle d'après-guerre d'octobre 1922, consacré à l'enseignement corporel artistique (Ludwig Pallat, Franz Hilker, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1923) et le film culturel *Les chemins de la force et de la beauté*, réalisé en 1926 par l'UFA (Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager, *Wege zu Kraft und Schönheit, Ein Film über moderne Körperkultur in sechs Teilen*, Berlin, UFA, 1926), révèlent particulièrement bien le parallélisme des points de vue éducatifs des deux milieux.

302 Le récit de cette scission est donné par Fritz Böhme, "Tanzkunst und Gymnastik", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25 janvier 1928 et par Martin Gleisner, "Feinde Allgemeiner Tanzpflege", in *Singchor und Tanz*, 1er octobre 1928.

303 Les premiers danseurs de l'après-guerre ne possèdent pas de revues spécialisées. Le journal *Allgemeine Deutsche Tanzlehrerzeitung*, qui paraît depuis 1898 est exclusivement consacré à la danse de société et au ballet et cesse ses publications en 1922. Les danseurs diffusent alors leurs idées dans les revues des mouvements de réforme de la vie (*Die Tat, Die Schönheit*), dans les revues féminines (*Die schöne Frau*), ou dans les revues spécialisées de théâtre et de musique (*Die neue Schaubühne, Die Musik, Blätter der Staatsoper, Musikblätter des Anbruchs*). La parution, en octobre 1927, du premier numéro de la revue *Der Tanz, Internationale Fachzeitschrift für Tanzkultur*, constitue donc un événement. Dirigée par Joseph Lewitan, elle est la principale revue de danse de l'époque de Weimar. Elle est secondée à partir de 1928 par la revue *Singchor und Tanz, Fachblatt für Theatersingchor und Kunsttanz*, l'organe d'information de l'Association allemande des choristes et des danseurs.

304 Le congrès pour l'éducation corporelle artistique de 1923 rassemblait les milieux de la danse et de la gymnastique et correspondait à un besoin de réflexion interne sur les méthodes d'enseignement. Les actes de cette rencontre sont publiés par Ludwig Pallat et Franz Hilker.

reconnaissance culturelle et sociale. Conscients de l'amateurisme de leur mouvement et de son statut encore marginal dans le milieu théâtral et éducatif, ils adoptent à la fin des années 1920 une double stratégie de conquête sociale. Leur prosélytisme est à la fois culturel et institutionnel. Ils tentent de susciter l'attention des autorités culturelles en vue d'un soutien financier et institutionnel. Les 1 200 courriers envoyés par les organisateurs du congrès de Munich aux autorités culturelles municipales et régionales³⁰⁵, ainsi que les invitations lancées par les compagnies indépendantes et les associations de danse à des personnalités d'honneur³⁰⁶, vont dans ce sens.

b. L'émergence de revendications professionnelles

Les thèmes de réflexion débattus lors des congrès de la danse révèlent tout à la fois le rang inférieur donné à la danse dans la tradition théâtrale allemande, l'importance des apports neufs du mouvement moderne et la détermination des danseurs à faire reconnaître leur art comme un art majeur, porteur d'une pensée esthétique.

La question du ralliement des danseurs modernes au syndicat social-démocrate de l'Association allemande des choristes et des danseurs est l'axe principal du congrès de Magdeburg en 1927. Le projet, présenté par Rudolf von Laban, est accueilli favorablement par la majorité des participants³⁰⁷ qui estiment que le moment est venu de défendre leurs intérêts économiques, juridiques et sociaux. La réalité montre que les danseurs libres bénéficient d'une assise financière fragile et que les danseurs de théâtres n'ont toujours pas les moyens de se défendre contre les traitements abusifs dont ils font l'objet³⁰⁸. La syndicalisation des danseurs est officialisée en février 1928³⁰⁹. L'Association allemande des choristes et des danseurs est alors réorganisée en trois groupes professionnels - les choristes, les danseurs de scène et les danseurs libres - qui respectent la spécificité de chaque métier³¹⁰.

305 "Kommissionsberatung mit Pädagogen", in *Der Tanz*, août 1930, p. 10.

306 BA Potsdam, R 32, RKW, n° 200, n° 321.

307 M. Friedebach, membre du comité de l'Association allemande des choristes et des danseurs participe au congrès. Il débat avec les danseurs des conditions de leur intégration dans le syndicat. 91 voix votent en faveur de celle-ci (notamment Fritz Böhme, Olga Brandt-Knack, Martin Gleisner et Kurt Jooss), 11 s'y opposent et 18 s'abstiennent. Bericht über den Verlauf und die Verhandlungen des Tänzerkongresses in Magdeburg", in *Die Tat*, novembre 1927, n° 8.

308 Franz Löwitz, "Die Not des Tanzes", in *Singchor und Tanz*, 15 juin 1928.

309 "Stuttgart sum 24. Verbandstag", in *Singchor und Tanz*, 15 février 1928, n° 4, p. 37-40. Le syndicat modifie à cette occasion son nom et celui de sa revue (il était jusqu'alors le *Deutsche Chorsänger- und Ballett-Verband E.V.* et sa revue s'intitulait *Singchor*).

310 Aux 500 danseurs classiques qui y étaient déjà intégrés s'ajoutent environ 300 danseurs libres. Les nouveaux métiers de la danse moderne - les animateurs de choeurs en mouvement, les danseurs de compagnies libres, et les pédagogues modernes - sont donc reconnus au côté des métiers du théâtre ; "Stuttgart sum 24. Verbandstag", in *Singchor und Tanz*, 15 février 1928, n° 4, p. 37-40.

La question du statut de la danse au théâtre traverse en revanche les trois congrès. Les débats débouchent cette fois-ci sur des revendications présentées sous forme de résolutions officielles et diffusées dans la presse³¹¹. Ces revendications demandent à ce que les directeurs de théâtre reconnaissent le rôle spécifique des danseurs et leur égalité par rapport aux autres artistes de la scène, et que soit mis fin à l'exploitation des danseurs-figurants. Elles exigent également que les maîtres de ballet soient intégrés dans les comités artistiques des théâtres et qu'un budget soit prévu pour la danse dans les budgets globaux des théâtres. En outre, elles réclament le développement de l'usage de la notation et la reconnaissance des droits d'auteur des chorégraphes.

La question de la formation aux métiers de la danse est également centrale durant les trois congrès. Elle trouve son point culminant au congrès de Munich en 1930. Les danseurs s'accordent alors autour d'un projet d'École supérieure de danse, qui permettrait d'offrir aux étudiants une formation professionnelle complémentaire à celle des écoles privées. Ils calquent cette formation sur le modèle des écoles supérieures de musique et de gymnastique déjà existantes et financées par l'État³¹². L'idée d'intégrer des cours de gymnastique dansée dans les instituts scolaires constitue également un point important des débats. Les danseurs y voient un moyen de contribuer activement à la formation de l'individu et de la communauté³¹³.

Cette mise à jour par les danseurs des enjeux sociaux, institutionnels et pédagogiques de leur mouvement confirme également leur ambition de promouvoir une "culture de danse" au côté de la "culture du livre". La Société internationale des danseurs et des amis de la danse (*Internationale Gesellschaft der Tänzer und Tanzfreunde*) est fondée dans ce but au congrès de Magdeburg en 1927³¹⁴.

2. Les conflits d'écoles autour des congrès de la danse

a. Les rivalités entre la Ligue des danseurs et la Communauté de danse

Toutefois, sous couvert de la défense des intérêts généraux de la danse, les congrès sont aussi le lieu d'intenses affrontements artistiques et de violents conflits de pouvoirs. Ils révèlent une profonde fracture au sein même du mouvement moderne. Ce dernier se scinde en deux mouvances distinctes, dominées par les figures de Rudolf von Laban et de Mary Wigman. Les

311 "Resolution des II. Deutschen Tänzerkongresses Essen", in *Singchor und Tanz*, 15 juin 1928 ; "Resolution aus der Schlussversammlung des Tänzerkongresses München 1930", in *Der Tanz*, août 1930.

312 "Plan einer zu errichtenden Hochschule für Tanzkunst", in *Singchor und Tanz*, 1930.

313 Fritz Böhme, "Die soziale Aufgabe und Lage der Tänzer", in *Der Tanz*, août 1930.

314 Hans Brandenburg en est l'initiateur ; Bericht über den Verlauf und die Verhandlungen des Tänzerkongresses in Magdeburg", in *Die Tat*, novembre 1927, n° 8.

désaccords de nature organisationnelle, pédagogique et artistique qui s'expriment alors révèlent l'existence d'une âpre concurrence, dont l'enjeu est le mode d'accès de la danse à un statut d'art majeur³¹⁵.

Le congrès de Magdebourg de 1927 officialise cette concurrence. Rudolf von Laban, l'initiateur de cette rencontre, trouve auprès de Paul Alfred Merbach, l'organisateur de l'Exposition allemande de théâtre de Magdebourg un excellent mécène. Ce dernier l'invite à insérer le congrès dans les programmes de l'exposition et lui offre un espace pour la danse dans les salles de son exposition³¹⁶. Plusieurs indices laissent penser que le chorégraphe veut faire de ce congrès une plate-forme publicitaire pour sa propre mouvance. En témoigne l'absence, pour le moins étrange, de Mary Wigman. Le programme de spectacles, qui subit de notables modifications, porte les traces de conflits larvés³¹⁷. Alors qu'il incluait initialement des soirées consacrées à la danse de groupe - avec le groupe Wigman et les représentants de la mouvance wigmanienne, Yvonne Georgi, Gret Palucca et Harald Kreutberg -, il est finalement exclusivement dédié à la danse chorale³¹⁸. Les deux principaux organisateurs du congrès, l'écrivain Fritz Böhme et l'éditeur Alfred Schlee, respectueux du travail de Mary Wigman, tentent d'éviter cette réduction des programmes. Mais ils ne semblent pas réussir à convaincre Rudolf von Laban et Alfred Merbach de réviser leur décision et d'inviter la mouvance wigmanienne en dépit des contraintes imposées par le budget. Mary Wigman, irritée de n'avoir pas été consultée pour les préparatifs du congrès, impose néanmoins de faire symboliquement partie du Comité officiel, afin de ne pas laisser à son rival la gloire d'être le seul représentant de la danse moderne en Allemagne³¹⁹. L'absence de la chorégraphe de cette première rencontre de la danse signifie cependant que son point de vue n'est ni entendu ni représenté dans les thèmes de réflexion abordés par les participants. Or, la question de la syndicalisation des danseurs est précisément l'axe central de discussion du congrès.

315 Si les travaux d'Hedwig Müller et de Patricia Stöckemann mettent également en lumière les tensions et les débats qui éclatent durant les congrès de la danse, ils ne montrent pas en revanche en quoi les discours de Rudolf von Laban et de Mary Wigman consistent à la fois des idéologies esthétiques et des stratégies d'ascension sociale ; Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 56-105.

316 L'exposition est un vaste projet initié en 1925 par le *Verband der deutschen Volksbühnenvereine* et placé sous le protectorat du ministère des Cultes. Elle se déroule du 14 mai au 2 octobre 1927 et accueille durant ce temps 207 congrès organisés par d'innombrables associations représentant les métiers du théâtre en Allemagne ; Paul Alfred Merbach, *Die deutsche Theater Ausstellung*, Magdeburg, 1927, p. 7-45.

317 La correspondance des congrès de la danse est conservée au TZA de Leipzig dans le fonds Marie-Luise Lieschke.

318 Rudolf von Laban y présente ses premiers chœurs en mouvement professionnels (*Titan, La terre, Le ballet des chevaliers*), au côté des mises en scène du groupe Trümpy-Skoronel (*Le réveil des masses*) et des chœurs chantés et parlés de la Volksbühne de Berlin (*L'homme divisé* de Bruno Schölanck et Vera Skoronel) et de Chemnitz (*L'irruption de l'esprit* de Werner Illig).

319 Le comité officiel est composé de Rudolf von Laban, Anna Pavlova, Hanns Niedecken-Gebhard, Oskar Schlemmer et Mary Wigman.

Des associations concurrentes

La conséquence de cette première querelle est que Mary Wigman refuse de s'affilier à la nouvelle Ligue allemande des danseurs, qu'elle estime trop représentative des intérêts de la mouvance labanienne. Elle est surtout opposée au principe de la syndicalisation, qui va, selon elle, à l'encontre de la liberté des groupes de danse indépendants. Le critique de théâtre du *Vossische Zeitung*, Artur Michel, entièrement dévoué à la cause de la chorégraphe, résume ainsi cette opposition : "Devant ces jeunes gens pour qui rien n'était plus important que l'enthousiasme de la création artistique, au nom duquel ils sont restés affamés des années durant, on a voulu prêcher le problème des assurances vie. Tout un mouvement encore à peine éveillé à sa propre liberté a été ainsi comprimé dans la camisole de force de l'organisation économique"³²⁰. La création par Mary Wigman de sa propre association, la Communauté allemande de la danse (*Deutsche Tanzgemeinschaft*), en mars 1928, se conçoit donc comme une réaction à l'initiative de Rudolf von Laban. La danse moderne a, selon la chorégraphe, suffisamment de ressources pour s'imposer elle-même sur le marché culturel³²¹. Pour cette raison, la Communauté allemande de danse ne poursuit pas de finalité sociale. Elle sert essentiellement à renforcer la cohésion interne de la communauté wigmanienne. Cette dernière se compose principalement des anciennes danseuses du premier groupe Wigman (Yvonne Georgi, Gret Palucca, Hannah Spohr et Margarethe Wallmann), de pédagogues et de chorégraphes partageant les mêmes affinités artistiques (Rosalia Chladek, Ernst Ferand et Valeria Kratina de l'école rythmique Hellerau-Laxemburg, Jutta Klamt et Gustav Vischer-Klamt de Berlin, Dorothee Günther de Munich), et de quelques écrivains (le critique de théâtre proche de la Volksbühne, John Schikowski et l'auteur de théâtre, Félix Emmel, élu président de l'association en 1929). Après une année d'existence, environ une quarantaine de personnes participent régulièrement aux réunions de l'association. Leurs comptes rendus sont publiés, à partir de janvier 1929, dans la revue trimestrielle de l'association, *Die deutsche Tanzgemeinschaft*³²².

Le congrès de Magdeburg de 1927 marque d'autant plus la division du milieu moderne que la mouvance labanienne renforce également ses propres organisations. La syndicalisation des danseurs dans la Ligue allemande des danseurs correspond au moment où Rudolf von

³²⁰ Artur Michel, "Die Tagung der tausend Tänzer", in *Die Vossische Zeitung*, 29 juin 1928.

³²¹ L'école et le groupe Wigman ont survécu à l'instabilité économique de Weimar grâce aux ressources des tournées et au soutien de mécènes privés. La Société des amis de Mary Wigman, que fonde Hans Prinzhorn en 1923, sauve notamment le Groupe Wigman de l'inflation de septembre 1923. Hans Prinzhorn, parvient grâce à son réseau d'amis, à organiser une tournée européenne pour la troupe. Il trouve auprès de son ami Georg Reinhard un mécène généreux (ce dernier avait déjà financé au début des années 1920 la recherche du psychothérapeute sur les dessins des schizophrènes) ; Wolfgang Geinitz, "Hans Prinzhorn. Das unstete Leben eines ewig suchenden", in Franz Tenigl, *op. cit.*, p. 51-52.

³²² Les informations sur la composition et le fonctionnement de l'association proviennent des publications de la revue *Die Tanz-Gemeinschaft. Vierteljahresschrift für tänzerische Kultur*, Berlin, Der Seebote, janvier 1929-janvier 1931. Les rédacteurs en chef sont Félix Emmel et Gustav Jo Vischer-Klamt.

Laban achève de mettre au point son système d'écriture du mouvement³²³. Les longues plages de discussion réservées durant le congrès aux recherches récentes sur les notations de la danse sont une première. La cinétophographie labanienne subit avec succès l'épreuve de la présentation publique et celle de la confrontation avec d'autres systèmes (notamment ceux de Gustav Jo Vischer-Klamt et d'Hélène Grimm-Reiter). En fondant six mois plus tard la Société allemande pour l'écriture de la danse (*Deutsche Gesellschaft für Schriftanz*), Rudolf von Laban officialise définitivement son invention. Outre les proches collaborateurs du chorégraphe (Martin Gleisner et Albrecht Knust, responsables des chœurs en mouvement de Berlin et de Hambourg, ainsi que Suzanne Ivers, Fritz Klingenberg et Gertrud Snell de l'Institut chorégraphique de Würzburg) et les enseignants des vingt-cinq écoles labaniennes de l'époque (ce qui correspond à une centaine de personnes), l'association rassemble des danseurs classiques (notamment le maître de ballet Lizzie Maudrick), des écrivains (le critique Fritz Böhme, le Professeur Fritz Giese), mais aussi des musiciens (le compositeur Rudolf Wagner-Régeny), des scientifiques et des hommes d'affaire (qui font généralement partie des donateurs). Le but de l'association est de promouvoir l'utilisation de la cinétophographie dans la pratique artistique et pédagogique de la danse. Au-delà, il s'agit de munir la danse d'un moyen d'expression écrit, capable de lui offrir un statut reconnu dans les traditions culturelles occidentales, essentiellement axées sur l'écrit. L'association se munit pour ce faire d'une revue, *Schriftanz (Écriture de danse)*, éditée à partir de juillet 1928 par Alfred Schlee aux éditions Universal de Vienne³²⁴. Le rayon d'influence de l'association s'étend rapidement, ayant, à peine un an après sa création, des représentants en Europe centrale (Autriche, Hongrie, Tchécoslovaquie, Yougoslavie), en Europe du Nord (Suisse, France, Hollande) et de l'Est (Lettonie), ainsi qu'aux États-Unis³²⁵.

Le profil de l'Association pour l'écriture du mouvement se distingue donc de celui de la Communauté allemande de danse par sa taille et par ses ambitions de reconnaissance culturelle³²⁶. La Communauté allemande de danse, qui vit plutôt sur des valeurs de cohésion

323 Rudolf von Laban a commencé ses recherches sur l'écriture du mouvement dans les années 1910, en même temps que celles sur la kinésphère. Il présente ses premiers résultats en 1926 dans son livre *Chorégraphie*. Appelée "cinétophographie" ou "labanotation", cette écriture du mouvement, fondée sur un système de symboles abstraits, permet d'écrire sur papier le déroulement des mouvements du corps humain dans le temps et dans l'espace. Il permet ainsi de conserver la trace des œuvres chorégraphiques. Voir Ingeborg Baier-Fraenger, "Zur Entstehung und Bedeutung der Kinetographie", in Akademie der Künste, *Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes*, Berlin, Henschel, 1982, p. 21-29 ; Rudolf von Laban, *Körperschrift und Raumzeichen*, catalogue de l'exposition organisée par TanzMedia à Munich en novembre 1991.

324 *Schriftanz. Eine Vierteljahresschrift*, Vienne, Universal-Edition, juillet 1928-octobre 1931. Sur l'histoire de cette revue, voir la postface de Gunhild Oberzaucher-Schüller, "Annotationen zur Geschichte einer Tanzzeitschrift", publiée dans la réédition de la revue *Schriftanz*, Hildesheim, Georg Olms, 1991. Dance Books à Londres a également réédité des extraits de la revue en 1990.

325 L'ensemble des informations sur la Société allemande pour l'écriture du mouvement se trouve dans les "Mitteilungen der Deutsche Gesellschaft für Schriftanz" publiés dans chaque numéro de la revue *Schriftanz*.

326 Marie-Luise Lieschke, la secrétaire de l'association, convaincue de la nécessité de susciter l'intérêt de personnalités importantes, établit une liste de membres d'honneur, où figurent les responsables culturels du gouvernement de Weimar, le ministre des Cultes, le Dr. Becker, son assistant, M. Haslinde, le *Reichskunstwart* Redslob, ainsi que le ministre des Affaires étrangères, Gustav Stresemann ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Tänzerkongresse der Zwanziger".

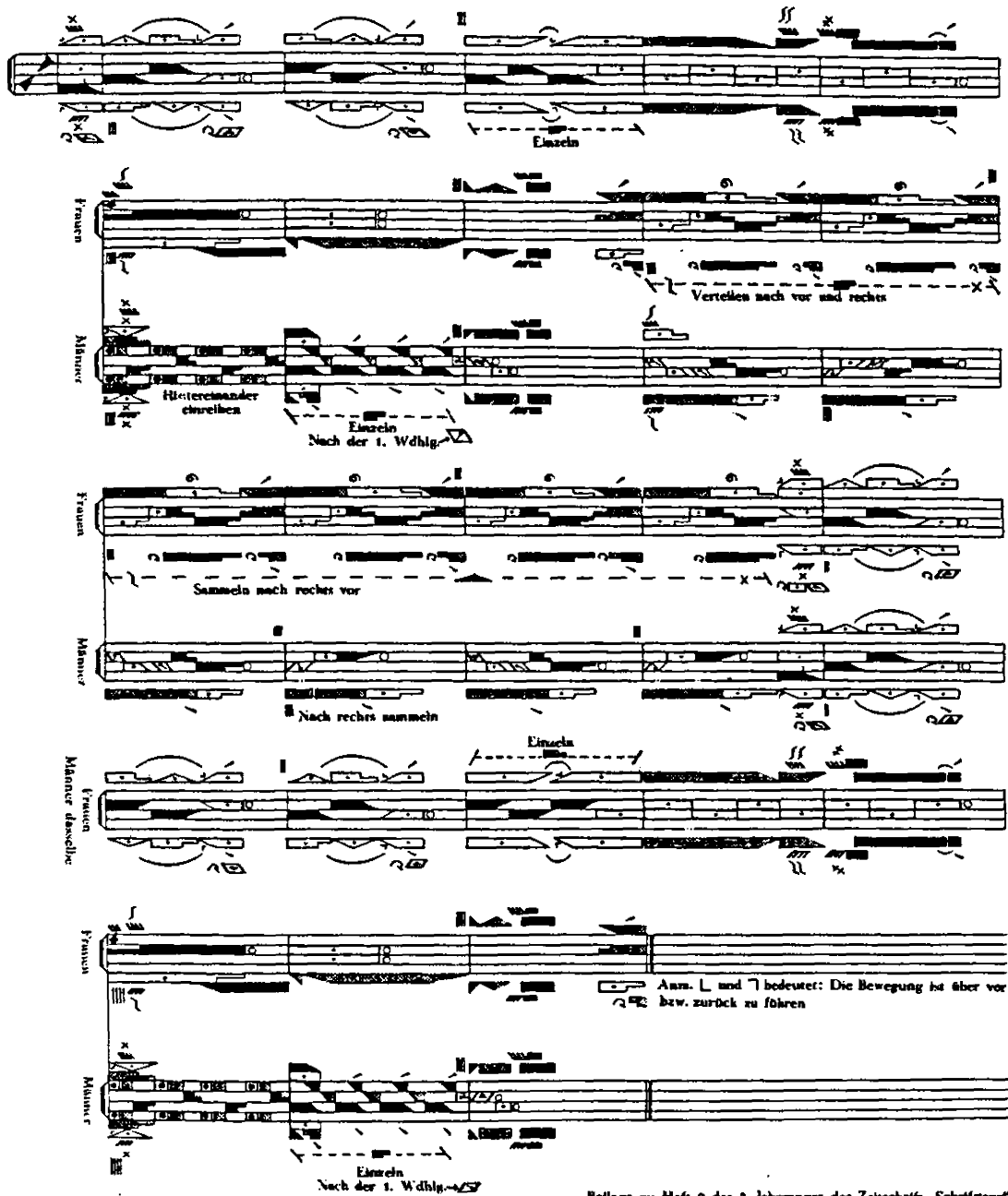
Aus einem festlichen Marsch für Laienchor

von Albrecht Kaust

ca. 24 Frauen, ca. 8 Männer

Aufgenommen bei den
Hamburger Bewegungschören Leben

Kalifornische Gruppen, an
den Spitzen der Alben



Beilage zu Heft 2 des 3. Jahrganges der Zeitschrift „Schrifttum“

interne, ne semble pas nourrir d'ambitions conquérantes. Elle apparaît donc moins comme un groupe de lobbying, que comme un moyen de défendre la raison d'être de la mouvance wigmanienne face à la montée en puissance des cercles labaniens.

Néanmoins, le second congrès de la danse inverse les données du conflit. Présidé communément par la Ligue allemande des danseurs et par la Communauté allemande de la danse, il voit la montée en force de cette dernière et dévoile ses ambitions de reconnaissance. En dépit des intentions fraternelles affichées par les deux mouvances, le congrès est placé sous le signe du débat âpre. Artur Michel donne une image assez exacte de l'atmosphère qui y règne : "Il en fut comme des rencontres de la Société des Nations à Genève : derrière les coulisses, les partis se combattent de la façon la plus amère et devant les coulisses, ils siègent aux côtés de leurs chefs à la table des négociations"³²⁷. La concurrence n'est pas liée, cette fois-ci, à des questions organisationnelles. Elle éclate au coeur de débats de fond concernant l'avenir artistique et pédagogique de la danse.

Au-delà, elle met en lumière deux modes concurrentiels d'ascension sociale. Rudolf von Laban veut intégrer la "culture de danse" parmi les traditions culturelles existantes et emprunte pour cela, les réseaux institutionnels et les moyens de diffusion de la culture écrite. Mary Wigman, à l'inverse, veut trouver pour son art un espace culturel autonome, capable de faire contre-poids à la domination de la culture intellectuelle. Elle fait des choix qui soulignent la spécificité de la danse par rapport aux autres arts et recourt au langage de la révolution culturelle.

Batailles esthétiques autour du théâtre

Deux concepts émergent au fur et à mesure des conférences, qui révèlent particulièrement bien deux conceptions antinomiques de la danse moderne : le terme de *Tanztheater* (théâtre-danse ou la danse reconnue parmi les arts du théâtre), sous la bannière duquel se rangent les partisans des conceptions labaniennes, et le terme de *Theatertanz* (danse-théâtre ou la danse comme art premier au théâtre), autour duquel se regroupent les artistes proches de Mary Wigman. Les critères essentiellement artistiques qui distinguent ces deux concepts confirment les visions du monde respectives des fondateurs de la danse moderne. Les enjeux concernent l'éducation du danseur - doit-il recevoir un enseignement exclusivement moderne ou classique ? -, l'écriture du mouvement et ses conséquences sur la création chorégraphique, la fonction de la danse au théâtre, à savoir son intégration dans les structures existantes ou la réforme du théâtre par la danse.

³²⁷ Artur Michel, "Die Tagung der tausend Tänzer", in *Die Vossische Zeitung*, 29 juin 1928.

Le premier débat sur la formation du danseur renvoie directement au projet d'académie de danse. Deux modèles éducatifs s'affrontent : l'école Folkwang d'Essen fondée par Kurt Jooss, l'ancien assistant de Rudolf von Laban, et l'école Wigman de Dresde. La première propose un enseignement interdisciplinaire aux danseurs, aux acteurs et aux chanteurs, et place les arts de la scène à égalité. Elle entend également développer la danse moderne sur la base renouvelée du ballet classique. La seconde est exclusivement centrée sur l'apprentissage de la danse moderne et exclut tout rapprochement avec la tradition classique, que Mary Wigman juge désuète et contraire au principe d'organicité. Ces positions sont révélatrices de deux conceptions divergentes de la création artistique. Pour Kurt Jooss et pour les collaborateurs de Rudolf von Laban, seul le recours à une technique objective et supra-personnelle permet d'aboutir à la création d'un théâtre dramatique. Ainsi s'explique l'importance que revêt pour eux la notation du mouvement. Une composition de danse doit pouvoir être conservée, et donc écrite, afin d'être reproduite indépendamment de son créateur. L'idée qui préside est que l'oeuvre d'art doit acquérir une vie autonome pour être transmissible aux générations futures. Pour Mary Wigman, au contraire, ce qui préside dans la création chorégraphique, c'est l'expérience extatique du mouvement. Elle défend l'idée que l'artiste est à la fois créateur et créature. L'oeuvre de danse est intimement liée à la personnalité qui la porte. L'écriture du mouvement, pas plus que la tradition classique, n'ont donc de place dans le système wigmanien. L'objectif pour la chorégraphe n'est pas de reproduire l'oeuvre de danse, mais de l'animer d'un esprit : "seule la danse peut être le médiateur de la danse", dit-elle³²⁸.

Ces discussions s'intègrent dans un troisième débat dont l'enjeu est l'intégration de la danse dans les institutions théâtrales. Le *Tanztheater* de Rudolf von Laban et le *Theatertanz* de Mary Wigman aspirent au même modèle wagnérien de l'oeuvre d'art totale. Mais le processus pour y parvenir est différent. Rudolf von Laban rêve de créer un espace scénique qui permette d'accueillir tous les genres de danse et de restaurer la danse dans son statut artistique et dans ses fonctions de culture festive. Il ébauche des projets architecturaux pour construire un "théâtre de danse" (*Tanztheater*) et un "temple de danse" (*Tanztempel*)³²⁹. Le premier, conçu comme un amphithéâtre rond, adapté à la plasticité du mouvement, est entièrement dédié aux

328 Ces débats opposent différents conférenciers : d'un côté les collaborateurs de Rudolf von Laban (Sigurd Leeder, Gertrud Snell, Käthe Wulff, auxquels s'ajoute le maître de ballet Max Terpis) et de l'autre les défenseurs du système wigmanien (le musicien Will Götze, les danseuses Hanya Holm, Gret Palucca, ainsi que Christine Baer-Frissell de l'école Hellerau). Les débats sur la notation opposent quant à eux directement Rudolf von Laban et Gustav Jo Vischer-Klamt. Ces débats sont non seulement relatés dans la presse, mais ils sont repris en échos par les danseurs eux-mêmes qui multiplient leurs interventions écrites (dont notamment les résultats d'une enquête menée auprès de nombreux danseurs et chorégraphes sur ces questions : "Tanzformen - Tanzsprache - Tanznotation. Eine Rundfrage", in *Singchor und Tanz*, 15 juin 1928). Pour une étude plus approfondie des différences entre les conceptions de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, voir Vera Maletic, "Wigman and Laban, The Interplay of Theorie and Practice", in *Ballet Review*, automne 1986, p. 86-95.

329 Rudolf von Laban, "Tanztheater und Tanztempel", in *Die Schönheit*, 1926, n° 1. Les nombreuses esquisses d'un théâtre de danse qu'il dessine présente un théâtre de danse de forme soit pyramidale, inspirée de la structure des cristaux, soit de forme ronde, rappelant les dômes de mosquées orientales (ces dessins sont conservés au TzA de Leipzig).

spectacles de danse. Le second, surnommé "maison kilométrique" (*Kilometerhaus*), est constitué d'une vaste coupole de verre, installée en pleine nature. Il est destiné à la danse chorale amateur. De ces deux projets, Rudolf von Laban n'en concrétise aucun. Il opte au congrès d'Essen pour la voie du compromis avec la tradition. Il considère que le passage par les institutions est une phase préalable nécessaire à l'avènement de la nouvelle culture de danse. Il estime que l'époque de grande créativité de la danse est achevée, et que l'avenir des danseurs est menacé à la fois par leur sentimentalité excessive et par leur manque de savoir. Le théâtre comme structure et tradition artistique lui apparaît comme un moyen de remédier à cette crise³³⁰.

Mary Wigman, en revanche, juge que la situation n'est pas propice à une telle intégration. Selon elle, le théâtre est encore trop naturaliste, l'opéra sans contenu et le ballet toujours décoratif. Contrairement à Rudolf von Laban, qui attend une réforme de l'intérieur du théâtre, la chorégraphe pose comme condition première la reconnaissance des danseurs comme artistes créateurs. Elle entend "révolutionner le théâtre par la danse" et refuse tout compromis avec les structures existantes tant que la danse ne sera pas prête à accomplir cette révolution³³¹. Ces conceptions antinomiques du *Tanztheater* et du *Theatertanz* éclairent de façon singulière la raison pour laquelle la mouvance wigmanienne rassemble principalement les danseurs et les chorégraphes indépendants et pourquoi les danseurs de théâtre, de tendance moderne et classique, se rallient aux thèses de Rudolf von Laban³³².

Ces débats ne divisent pas seulement les danseurs. Ils touchent également les écrivains et les critiques de danse. Leurs commentaires amplifient les batailles du congrès et confirment la division du milieu de la danse en deux mouvances : l'une favorable à la voie de la révolution culturelle, l'autre partisane de l'intégration dans la culture existante. Les adeptes de Mary Wigman traitent ironiquement les applaudissements de la mouvance labanienne de "cris de victoire des rats". Ils refusent les réformes néoclassique de la danse au théâtre et comparent Rudolf von Laban à un "maître de conférence de la science de la danse". Convaincus de la force visionnaire de la danse wigmanienne, ils défendent sa conception de la révolution du théâtre³³³.

330 Rudolf von Laban présente son point de vue dans une conférence qu'il nomme "Tanztheater". Il est soutenu par Kurt Jooss qui introduit le débat sur le "Tanztheater und Theatertanz".

331 Mary Wigman expose ses idées dans une conférence qu'elle intitule "Absoluter Tanz - Theatertanz".

332 Une résolution est signée à l'issue du congrès par une cinquantaine de chorégraphes et de maîtres de ballet qui partagent les idées défendues par la mouvance labanienne. On trouve la plupart des maîtres de ballet renommés d'Allemagne, Harald Fürstenau, Heinrich Kröllner, Lizzie Maudrick, Max Terpis et Yvonne Georgi, ancienne danseuse du Groupe Wigman et chorégraphe au théâtre municipal d'Hanovre, qui choisit également le camp labanien. Cette résolution demande d'une part qu'une distinction soit clairement établie entre la danse de scène et la danse de concert (danse libre), d'autre part que le système de notation du mouvement de Rudolf von Laban soit reconnu officiellement; Elle exige enfin que la future académie de danse favorise la formation de danseurs de théâtre.

333 Les principaux défenseurs de l'art wigmanien sont Artur Michel ("Die Tagung der tausend Tänzer", in *Die Vossische Zeitung*, 29 juin 1928) et Félix Emmel (ses articles dans la revue *Das Nationaltheater* prolongent largement les débats dans l'année qui suit le congrès : voir "Das Untergang des Balletts", "Theater und Tanz",

A l'inverse, les défenseurs de Rudolf von Laban jugent démagogiques les propos de la "troupe des ignorants". Ils estiment que le "temps des prédicateurs" est terminé et qu'il est nécessaire de remédier, avec des moyens professionnels, aux difficultés que pose l'intégration des danseurs modernes au théâtre. Conscients des apports de Serge de Diaghilev, et admiratifs de l'art d'Anna Pavlova, ils voient dans la synthèse du "ballet moderne" un modèle capable de réveiller "un nouveau sens scénique" et de contrer les dangers du dilettantisme³³⁴. Le renvoi du maître de Ballet Max Terpis de l'Opéra national de Berlin en 1929 réveille les animosités³³⁵. Sans connaître ni les intentions de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, ni celles des autorités culturelles du gouvernement de Berlin, les journalistes s'emparent de l'affaire. Ils transforment le poste libre laissé par Max Terpis en un enjeu du *Tanztheater* ou du *Theatertanz*³³⁶.

Le congrès de Munich en 1930 met un terme momentané aux débats virulents d'Essen. Il est organisé par un "comité paritaire" qui réunit à égalité la Communauté allemande de danse et la Ligue allemande des danseurs. Les divergences sont officiellement acceptées pourvu qu'elles n'affaiblissent pas la position de la danse moderne dans le paysage culturel. Les deux associations parviennent ainsi à un accord relatif autour du projet d'académie de danse³³⁷.

b. Entre théâtres réels et théâtres rêvés

Le congrès de Munich n'atténue toutefois en rien les ambitions concurrentes de Rudolf von Laban et de Mary Wigman. Au contraire, les deux danseurs ont prouvé qu'ils étaient les chefs de file de la danse en Allemagne. Habités, plus que jamais, par le désir de rendre à la

Lyrik und Dramatik der tänzerischen Bewegung"). Leur discours n'est pas isolé. Il reprend le credo expressionniste de la beauté intérieure, défendu par les premiers écrivains de la danse au début des années 1920. Les poètes expressionnistes, notamment Rudolf Bach, Ernst Blass et Rudolf von Delius, ont tous sans exception, opposé le déclin du ballet classique à la renaissance de la danse moderne. La technique du ballet présente selon eux un "danger en soi", car elle "étouffe l'âme" et "amoindrit les possibilités d'expression corporelle" (Ernst Blass, *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Weimar, 1921, p. 57-58).

334 M. Moser répond ironiquement aux propos d'Artur Michel ("Die Tagung der tausend Tänzer", in *Singchor und Tanz*, 1er août 1928). Mais c'est surtout à Martin Gleisner que l'on doit de défendre la mouvance labanienne (ses activités d'écriture sont suffisamment importantes pour qu'on puisse également le placer parmi les chroniqueurs de la danse). Il publie notamment un article retentissant "Zweiter Deutscher Tänzerkongress" dans le numéro de septembre 1928 de *Die Tat*.

335 Les raisons exactes du départ de Max Terpis restent à éclaircir. On ignore s'il est lié à un conflit interne au sein de l'Opéra national de Berlin ou aux enjeux de la politique culturelle du ministère des Cultes et du *Reichskunstwart*. Voir à ce propos Josef Pfister, "Tanzpolitik. Grundsätzliches zu einer Wende", in *Germania*, 23 novembre 1929 et Wolfgang Martin Schede, *Farbenspiel des Lebens*, Max Pfister-Terpis, Zurich, 1960, p. 92-97.

336 Max Terpis quitte l'Opéra national de Berlin au moment où Mary Wigman reçoit des hommages officiels par les autorités culturelles pour ses dix années de travail chorégraphique. Felix Emmel et Artur Michel, qui n'apprécient pas l'oeuvre de Max Terpis, voient l'heure de Mary Wigman venue (Felix Emmel, "Laban-Wigman-Terpis", in *Das nationaltheater*, février 1930 ; Artur Michel, cité par Wolfgang Martin Schede, *op. cit.*, p. 94-95). Mais à l'inverse, Klaus Pringsheim, qui défend le travail de réforme du ballet entrepris par le chorégraphe depuis 1924 (Max Terpis, qui a été un élève de Mary Wigman, s'est rangé du côté des partisans de Rudolf von Laban au congrès d'Essen), critique ouvertement "la dictature des wigmaniens" entretenue par les défenseurs de Mary Wigman (Klaus Pringsheim, "Die Diktatur der Wigmannen", in *Montag-Morgen*, 24 novembre 1929).

337 "Plan einer zu errichtenden Hochschule für Tanzkunst", in *Singchor und Tanz*, 1930.

danse son statut d'art majeur, ils sont persuadés de pouvoir réaliser dans un avenir proche leurs conceptions du théâtre. Les deux artistes engagent alors plus en avant leur stratégies d'ascension respectives.

Un incident, durant les préparatifs du congrès, souligne cette évolution. Dans un courrier du mois d'octobre 1929, un fonctionnaire de la mairie de Munich évoque la politisation dont la préparation du congrès fait l'objet. La Ligue allemande des danseurs envisage d'associer aux spectacles des danseurs professionnels les chœurs dansés et chantés du mouvement prolétaire. Par ce choix la mouvance labanienne entend retenir l'attention des autorités gouvernementales de Berlin afin de faciliter l'acceptation du projet d'académie de danse. Mary Wigman s'insurge contre cette politisation et menace de quitter le comité organisateur. Elle est soutenue par Félix Emmel et Fritz Böhme, qui estiment que le congrès est une manifestation artistique et qu'aucune tendance politique ne doit s'y exprimer³³⁸. Si les choix de la Ligue allemande des danseurs réveillent les traditionnelles jalousies entre les villes de Munich et de Berlin³³⁹, elles confirment surtout la tactique d'infiltration de l'espace public, adoptée par Rudolf von Laban avec ses chœurs en mouvement. De même, la réaction de Mary Wigman dévoile moins une volonté d'objectivité qu'un engagement missionnaire pour son art, dont *Monument aux morts*, alors en préparation, révèle les dangers de dérive.

On observe une cohérence entre les attitudes civiques des deux chefs de file de la danse moderne et leurs conceptions esthétiques. Rudolf von Laban cache mal un engagement faussement socialiste qui lui sert de passe-droit opportuniste pour étendre le rayon d'influence de ses idées sur la danse. Mary Wigman en revanche témoigne d'un fanatisme artistique, qui n'échappe pas à ses contemporains : "Un rayonnement, une satisfaction olympienne émanent d'elle lorsqu'elle évoque dans une conversation le grand avenir de la danse en Allemagne et qu'elle se situe elle-même en relation proportionnelle à celui-ci"³⁴⁰ écrit John Martin, le critique de danse américain du *New York Times* lors du congrès de Munich. Les choix que les deux artistes font au tournant des années 1930 trahissent leur volonté de donner un contenu social concret à leurs positions esthétiques, exprimées deux ans auparavant à Essen.

Mary Wigman : la défense du "pays sans danse"

On peut tout d'abord confirmer la continuité des choix esthétiques faits par Mary Wigman. En dépit de son succès mitigé, *Monument aux morts* n'est pas une erreur de

338 Courrier daté du 6 octobre 1929 ; Stadtarchiv München, Akt des Stadtsrats der Landeshauptstadt München, "Tänzerkongress München 1930", n° 373.

339 Sur la concurrence entre les deux villes, voir Christoph Stölzl (éd.), *Die Zwanziger Jahre in München*, catalogue de l'exposition du Musée municipal de Munich, Munich, 1979, p. 99.

340 John Martin "The Dance : a Chaotic Effort", in *New York Times*, 27 juillet 1930.

parcours. Cette oeuvre répond parfaitement à l'ambition de la chorégraphe de révolutionner le théâtre par la "danse absolue". De même, l'apolitisme qu'elle affiche à cette occasion n'est pas neutre. Une controverse qui l'oppose en 1929 à l'écrivain de la danse Andrei Levinson confirme ses affinités avec le mysticisme national des partisans du "théâtre allemand". Dans un article publié dans la revue new-yorkaise *Theatre Arts Monthly*, le critique expose les raisons de son dénigrement de la danse moderne³⁴¹. Émigré russe à Paris et défenseur ardent de la tradition du ballet russe de l'époque tsariste, il pose un regard sévère sur les innovations de la modernité. Mary Wigman s'insurge violemment contre la caricature qu'il dresse de son art et lui répond promptement dans la revue de sa mouvance, par un article au titre ironique, "Le pays sans danse" : "Monsieur Levinson transforme [les problèmes de la danse] en une affaire de race. D'un côté la culture formelle romaine, de l'autre l'expression du barbarisme germanique ! L'antique différence entre le talent formel latin et l'intensité expressive et sentimentale germanique est confirmée et jaugée à la faveur de la pure beauté formelle". Ce qu'elle n'apprécie pas dans le jugement du critique n'est pas tant la distinction qu'il établit entre deux modes de civilisation que la caricature qu'il fait de la danse moderne à travers celle de la culture allemande : "Avec une ironie brillante (...), la danse allemande est humiliée sur la croix du ridicule"³⁴². Elle considère les propos du critique comme une remise en question directe de l'identité culturelle de son art. En s'engageant en personne à prouver que l'Allemagne n'est pas en Occident un "pays sans danse", la danseuse établit donc un lien clair entre la défense de son art et celle de la culture allemande.

A cette orientation s'ajoute le rapport problématique de Mary Wigman au ballet. La critique acerbe que fait Andrei Levinson de la danse moderne est à la hauteur de la haine que la danseuse voue à la tradition classique. Elle assiste à un spectacle d'Anna Pavlova³⁴³ à Dresde et lui adresse une lettre fictive, qui exprime avec une grande violence sa révolte contre l'illusion séductrice qu'opère l'étoile sur le public : "Qui es-tu Anna Pavlova, pour que ta seule apparition vaine le fantôme de la misère économique, pour qu'un théâtre rempli de personnes dans la joie soit prêt à t'acclamer avant même que tu ne danses (...) ? Ne suis-je pas danseuse comme

341 Andrei Levinson, "The Modern Dance in Germany", in *Theatre Arts Monthly*, 1928, cité par Walter Sorell, in *Mary Wigman, ein Vermächtnis, op. cit.*, p. 102.

342 "Herr Levinson greift in seinen Ausführungen es zu einer Rassenangelegenheit. Hie romanische Formkultur - hie germanischer Ausdrucks-Barbarismus ! Der Uralte Unterschied zwischen lateinischer Formbegabung und germanischer Gefühls- und Ausdrucksintensität wird beschworen und zu Gunsten der reinen Formschönheit bewertet" ; "Mit brillanter Ironie, die den zorniger Unterton echter Empörung nicht verleugnet, wird der deutsche Tanz an das Kreuz der Lächerlichkeit geschlagen" ; "So schmerzlich es für uns sein muss, wenn es uns nicht gelingt, gerade die ehrlichen Anhänger des klassischen Ballets von der Reinheit unseres wollens und der Berechtigung unseres tänzerischen Daseins zu überzeugen, so darf uns die Härte eines solchen Urteils nicht beunruhigen" ; Mary Wigman, "Das Land ohne Tanz", in *Die Tanzgemeinschaft*, Berlin, janvier 1929, p. 12-13.

343 Anna Pavlova, née en 1881, fait toutes ses classes à l'école du théâtre impérial de Saint Pétersbourg avant d'être nommée, en 1906, Première ballerine du théâtre Maryinsky de Saint Pétersbourg. Dès les années d'avant-guerre, elle est une artiste de renommée internationale. Ses voyages avec la compagnie des Ballets russes de Diaghilev, puis avec sa propre compagnie la mènent dans toute l'Europe et sur le continent américain. Durant les années 1920, elle est considérée comme l'une des grandes célébrités du monde des arts. Elle meurt en 1931. Martha Bremser (éd.), *International Dictionary of Ballet*, Detroit, St. James Press, 1993.

toi ? Et n'aimais-je pas la danse autant que tu l'aimes (...) ? Pourquoi le ballet est-il mort et pourquoi meurt-il par Anna Pavlova chaque fois qu'elle danse ? L'esprit et la forme des autres arts se sont transformés avec le visage changeant de notre époque, et seule la danse sous la forme du ballet est restée prisonnière de l'esprit du temps, qui l'a poussée à la dérive et qui est maintenant encore une fleur du rococo (...) Entre toi et moi, c'est un fossé sans pont qui nous sépare (...). Jamais, me semble-t-il, je n'ai autant aimé les ténèbres, l'ombre profonde de la nuit, jamais je n'ai porté sur mes épaules un poids aussi lourd que toi, Anna Pavlova en suspens dans la lumière et dansant avec légèreté". Mary Wigman, pour qui la guerre a rompu toutes les amarres du passé, ne peut supporter qu'un art séculaire, "en dehors du temps", ait plus de succès que son art du présent. Elle s'insurge qu'une "danse de la marionnette humaine", virtuose et sublime, puisse encore détrôner sa "danse de l'homme", plus authentique³⁴⁴. La jalousie qui perce dans les paroles de la danseuse ne trahit-elle pas un désir d'endosser les lauriers portés jadis par la tradition classique ? La révolution du théâtre annoncée par Mary Wigman n'aurait-elle pas le sens d'une révolution par le vide, la place de la danse défunte revenant de droit à sa "danse absolue" ?

On assiste de fait à une nette évolution chez la chorégraphe entre le milieu des années 1920 et le tournant des années 1930. Si elle reste fidèle au principe extatique de son art, l'équilibre particulier, qui était né de sa danse de groupe et des échanges interculturels fructueux de son école, ne dure pas. L'imaginaire utopique laisse place à un besoin d'ancrage dans le réel. Cette recherche d'un territoire spécifique et autonome pour son art neuf se traduit par une dérive vers le mythe (la communauté des morts et des vivants de la guerre, ressoudée par la danse) et par un désir d'ascension sociale (faire de la danse un culte en attendant de lui donner un lieu de culte).

Rudolf von Laban : la conquête du théâtre traditionnel

L'évolution de Rudolf von Laban est différente. Sa phase d'infiltration dans les théâtres traditionnels commence en 1930. L'expérience du chorégraphe au festival de Bayreuth de 1930 et 1931 est décisive. Invité pour chorégrapier la *Bacchanale* du *Tannhäuser* de Richard Wagner, il constate que le théâtre traditionnel n'est pas totalement fermé à la modernité et aux idées de réforme. Il dira de cette collaboration fructueuse, qu'elle l'a "guéri" de son "refus exagéré du théâtre à coulisses"³⁴⁵. Son travail de maître de ballet à l'Opéra national de Berlin, à partir de 1931, confirme ce rapprochement avec la tradition³⁴⁶. Tout en s'attachant à renouveler le contenu du répertoire et à émanciper la danse de la structure narrative de l'opéra, il soumet son travail chorégraphique aux règles de l'opéra et de l'opérette. Il espère trouver dans le

344 Texte de Mary Wigman, cité par Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 116-117.

345 Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, *op. cit.*, p. 211.

346 Contrat de travail daté du 25 juin 1931 ; BA Potsdam, R 55, RMVP, n° 167.

théâtre traditionnel une troisième voie, qui ne soit ni un retour à l'académisme du ballet naturaliste, ni une répétition du mysticisme de la "danse expressionniste". Il veut à la fois actualiser les traditions et enraciner les courants contemporains dans leur ancienneté. Ce qu'il appelle "danse historique" n'est autre que la danse moderne, réconciliée avec son héritage, c'est-à-dire une danse "conforme à la sensibilité de notre époque et aux données harmoniques de la danse historique"³⁴⁷. Selon lui, la modernité de son art et sa contemporanéité ne se définissent pas par la rupture, mais au contraire par leur capacité de remémoration. L'art du mouvement auquel il aspire se fonde sur une double connaissance des possibilités du corps et des ressources du patrimoine chorégraphique universel. On retrouve en filigrane la vision initiale du chorégraphe du mouvement comme expérience intime de l'histoire³⁴⁸, son rêve de déterminer à travers la danse le caractère formel de son temps. Son passage dans les institutions traditionnelles n'est donc pas moins ambitieux que ses rêves de culture festive. N'avoue-t-il pas lui-même avoir été fasciné dans son enfance par la figure du directeur de théâtre ? "J'avais déjà l'idée, dit-il, que Dieu avait créé le soleil, la lune et les étoiles. Le directeur de théâtre devait bien être quelque chose de pareil, comme un adjutant de Dieu"³⁴⁹.

La tactique qu'il adopte au sein des institutions théâtrales est identique à celle inaugurée jusqu'alors avec ses chœurs en mouvement dans les manifestations du SPD. Sa présence au festival de Bayreuth et à l'Opéra de Berlin est un moyen pour lui d'étendre l'influence de sa mouvance. A Bayreuth, il monte la chorégraphie de la *Bacchanale* à l'aide d'un chœur en mouvement de danseurs professionnels venus de ses écoles. Il profite également du festival pour installer son exposition itinérante consacrée à "La danse et l'écriture du mouvement" et le stage d'été de ses écoles³⁵⁰. A l'Opéra de Berlin, il ouvre un studio chorégraphique et une bibliothèque entièrement consacrés à ses recherches sur le mouvement³⁵¹. Surtout, il renvoie les six solistes classiques du corps de ballet - arguant de problèmes budgétaires - pour les remplacer par ses propres danseurs modernes³⁵². Sous prétexte de professionnaliser la danse

347 Rudolf von Laban, "La danse dans l'opéra", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 janvier 1933, n° 1, p. 10-11.

348 Isabelle Launay parle dans sa thèse de la recherche par Rudolf von Laban, d'une "corporité historicisée". L'expérience du danseur se définit comme un travail de remémoration, à la fois transmis et retrouvé, collectif et individuel, volontaire et involontaire. Elle débouche sur la possibilité d'une "interprétation chorégraphique du mouvement de l'histoire" ; Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 140-147.

349 Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 203.

350 "Mitteilungen der deutsche Gesellschaft für Schrifttanz", in *Schrifttanz*, décembre 1929, n° 4, avril 1930, n° 1, novembre 1930, n° 3.

351 Paul J. Bloch, "Bilanz eines Jahres Laban", in *Berliner Börsen Courier*, 20 mars 1931.

352 Les solistes renvoyés sont Dorothea Albu, Elisabeth Grube, Walter Junk, Jens Keith, Rudolf Kölling et Daisy Spies. Ils formeront leur propre troupe "Das Ballett der Solisten" (surnommée aussi "Die Sechs von der Staatsoper Berlin") dès le lendemain de leur renvoi et tourneront en Europe jusqu'en 1933. Rudolf von Laban se défend contre les critiques de danse, qui l'accusent de faire du ballet de l'Opéra une "opportunité privée". Il explique que la décision provient de la direction générale de l'Opéra et qu'elle est liée à des problèmes budgétaires (le départ des solistes aurait permis de faire une économie de 35 000 RM sur le budget annuel de l'Opéra). Il est vrai que les institutions théâtrales subissent à l'époque les premiers contre-coups de la crise économique. Le départ des solistes de l'Opéra de Berlin intervient dans un contexte de diminution importante des effectifs du corps de ballet : le nombre de danseurs passe de quatorze à douze entre 1930 et 1932 et celui des danseuses de 64 à 23



Entwurf zu einem Tanztheater

IX. Modèle d'un théâtre de danse dessiné par Rudolf von Laban.

en passant par les institutions théâtrales, le chorégraphe favorise donc l'ascension de son cercle d'élus. Comme chez Mary Wigman, on dénote chez lui une nette évolution entre le milieu des années 1920 et le tournant des années 1930. Si le succès artistique et éducatif de son mouvement met fin à l'époque de la marginalité de Monte Verita, il éveille chez lui des ambitions de reconnaissance démesurées. En outre, son passage à Bayreuth infléchit plus nettement son apolitisme. Dans quelle mesure en effet son travail artistique autour de la mise en scène du *Tannhäuser* peut-il garder un caractère autonome dans un lieu reconnu pour être le symbole du germanocentrisme en Allemagne ³⁵³?

Sans doute cette recherche d'un territoire pour la danse souligne-t-elle, de façon plus générale, la difficulté des danseurs à supporter la tension générée par l'angoisse sociale et l'attente de plénitude artistique, la distance jamais abolie entre le réel messianique de leur mouvement et celui, profane, de la société environnante³⁵⁴. Les réponses apportées par Rudolf von Laban et Mary Wigman révèlent les deux principaux dangers qui minent ce rapport problématique des artistes à la réalité. L'un choisit l'ancrage dans la société profane et recourt à une tactique d'infiltration de l'espace public, passible de dérives politiques, tandis que l'autre préserve l'orientation messianique au prix d'un enfermement dans un expressionnisme exacerbé.

3. La politique culturelle de la danse sous Weimar

a. Une reconnaissance honorifique

La politique culturelle des gouvernements de Weimar permet également de comprendre les ambitions de reconnaissance des danseurs. Leur art connaît une indéniable promotion culturelle durant les années 1920, au point que l'on peut parler, à l'époque des congrès, d'un début de politique culturelle de la danse. L'intérêt nouveau que les autorités portent aux réformes de la danse se traduit par des actions en faveur des mouvances labanienne et

(GStAPK, RMVP, Rep.90, n° 2405). Néanmoins, que les solistes soient renvoyés dans leur presque majorité, sans tenir compte de leurs talents artistiques incontestables, apparaît suspect. N'y-a-t-il pas là une volonté de la part de Rudolf von Laban de rompre avec l'héritage de Max Terpis et d'imposer sa propre conception du *Tanztheater* ? En témoigne la présence de Susanne Ivers à ses côtés dès l'été 1930, (elle enseigne à l'Institut de Würzburg à partir de 1927 et en prend la direction en 1929). Cette affaire est relatée dans le *Berliner Börsen Courier* par Paul J. Bloch ("*Tanz als Volksbildung*", 17 mars 1931 ; "*Bilanz eines Jahres Laban*", 20 mars 1931) et dans le *Vossische Zeitung* par Artur Michel ("*Solotanz und Ensemble Tanz*", 19 mars 1931 ; "*Labans Antwort*", 8 avril 1931).

³⁵³ Cette question sera traitée dans le chapitre 3 de cette partie. Sur l'ancrage politique de Bayreuth, voir David C. Large, William Weber, *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 72-133.

³⁵⁴ Selon Régime Robla notion de distance entre le réel et l'imaginaire est fondamentale pour comprendre les transferts culturels dans l'entre-deux-guerres. Voir *Masses et culture de masse dans les années 1930*, Paris, éditions ouvrières, 1991.

wigmanienne. Les municipalités sont les premières à lancer le mouvement. Les années 1927-1928 sont au coeur de la prospérité économique éphémère de Weimar. C'est à cette époque que Mary Wigman obtient la reconnaissance d'utilité publique pour son école et l'octroi d'une subvention de la municipalité de Dresde pour financer l'agrandissement et la restauration de son école³⁵⁵. La même année, Kurt Jooss prend la direction du département de danse de l'école Folkwang d'Essen. L'école, dédiée à l'origine à l'artisanat et aux Beaux-arts, est financée par la municipalité. En 1929, la Centrale Laban de Berlin déménage et fusionne avec l'école Folkwang. Le *Folkwang Tanztheater-Studio*, le groupe de danse expérimentale fondé par Kurt Jooss en 1928, devient en 1930 l'ensemble permanent de l'Opéra municipal³⁵⁶. Parallèlement, les municipalités trouvent de nombreux avantages à soutenir les projets des congrès de la danse. Les villes de Duisbourg et d'Essen proposent de prendre la suite du congrès de Magdebourg, tandis que Berlin, Francfort, Stuttgart et Vienne entrent en concurrence avec Munich pour le congrès de 1930³⁵⁷.

Les autorités gouvernementales s'intéressent pareillement aux nouveaux courants de la danse. Les organisateurs des congrès d'Essen et de Munich reçoivent les vœux du ministre de l'Intérieur, Carl Severing, du ministre des Cultes, le Dr. Becker, et de son responsable ministériel, M. Haslinde, ainsi que du *Reichskunstwart*, le Dr. Redslob³⁵⁸. En novembre 1929, Mary Wigman est honorée à Dresde et à Berlin par les représentants du gouvernement fédéral et du Land pour ses dix années de travail³⁵⁹. Un mois plus tard, la mairie d'Essen célèbre le jubilé de Rudolf von Laban³⁶⁰. En 1931, en nommant le chorégraphe à la tête du ballet de l'Opéra national de Berlin, le Dr. Becker, M. Haslinde et le Dr. Redslob s'engagent clairement en faveur des réformes modernes du mouvement³⁶¹.

b. La pression de la crise économique

Toutefois, ces ébauches de politique culturelle de la danse se révèlent plus symboliques que concrètes. Que seules quatre-vingt personnes répondent aux 1200 lettres d'invitation envoyées par les organisateurs du congrès de Munich témoigne de l'intérêt encore limité que suscite la danse dans la vie culturelle allemande³⁶². Les journalistes lancent quelques remarques

355 Fritz Böhme, "Ein Tanztempel. Einweihung der neuen Wigman-Schule in Dresde", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, décembre 1927.

356 Anna et Hermann Markard, *Kurt Jooss. Dokumentation*, Cologne, Ballett-Bühnen-Verlag, 1985, p. 37-38.

357 TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Tänzerkongresse der Zwanziger".

358 "Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Schrifttanz", in *Schrifttanz*, avril 1930, n°1.

359 John Schikowski, "Absoluter Tanz. Die grosse Tanzkünstlerin Mary Wigman feierte kürzlich das zehnjährige Bestehen ihrer Tanzbühne", in *Neckar Zeitung*, 23 janvier 1930.

360 "Mitteilungen des deutschen Gesellschaft für Schrifttanz", in *Schrifttanz*, mai 1929, n° 2, décembre 1929, n° 4.

361 Josef Pfister, "Tanzpolitik. Grundsätzliches zu einer Wende", in *Germania*, 23 novembre 1929

362 "Kommissionsberatung mit Pädagogen", in *Der Tanz*, août 1930.

perfidés dans leurs articles à propos des subventions que le gouvernement octroie à "la culture du livre" et dont "la culture des sens" ne bénéficie pas³⁶³. Les relations qu'entretient le *Reichskunstwart* Redslob avec les danseurs confirment cette tendance³⁶⁴. Il éprouve beaucoup de sympathie pour ce milieu, encourage les travaux de Martin Gleisner sur les choeurs en mouvement³⁶⁵, reconnaît la valeur de Mary Wigman³⁶⁶, et trouve un interlocuteur précieux auprès de Rudolf von Laban³⁶⁷. Mais son admiration reste platonique. Par manque de temps, il n'accepte que rarement les invitations des danseurs³⁶⁸. Aucun budget n'étant prévu pour la danse dans son ministère, il est contraint de repousser toutes les demandes de subvention³⁶⁹.

L'échec des ambitions de reconnaissance

L'absence de véritable politique culturelle de la danse sous Weimar est en réalité due à la crise économique occidentale. L'ensemble de la politique culturelle de Weimar est paralysée au début des années 1930. Les théâtres privés, municipaux et nationaux ferment en grand nombre³⁷⁰. La danse ne fait pas exception. Les 917 danseurs de théâtre engagés en 1929 ne sont plus que 761 en 1931³⁷¹. Les écoles de danse privées ressentent lourdement les effets de la crise. La dégradation de la situation financière des écoles Wigman et Palucca de Dresde, qui se mesure au nombre de bourses et d'inscriptions à tarif réduit accordées aux élèves, ne fait que refléter une situation plus générale. Alors que l'école Wigman est capable de subventionner quinze bourses complètes et trois demi-bourses pour l'année 1930-31, elle ne peut assumer plus que quatre, puis deux bourses complètes dans les deux années suivantes et doit supprimer totalement les demies-bourses. De même, les dix inscriptions à tarif réduit de l'année 1930-31

363 F. Löwitsch, "Die Not des Tanzes", in *Singchor und Tanz*, 15 juin 1928.

364 Le *Reichskunstwart* est un organisme créé par le gouvernement après la première guerre mondiale et dont la tâche est de prendre en charge l'ensemble des activités artistiques de l'État. Celles-ci comprennent aussi bien l'organisation des célébrations nationales et la construction de monuments officiels que l'émission de timbres et de billets de banques, ou encore le développement des arts en général et le soutien des artistes en difficulté en particulier. L'historien d'art Edwin Redslob dirige le *Reichskunstwart* depuis sa création en juillet 1920 jusqu'en 1933. Sur la politique du *Reichskunstwart*, voir Annegret Heffen, *Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920-1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik*, Essen, Die blaue Eule, 1986.

365 Il félicite Martin Gleisner pour son livre *Tanz für alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz*, publié à Berlin en 1928.

366 Il participe à l'hommage officiel que lui rend le gouvernement à l'automne 1929.

367 Il rencontre Rudolf von Laban au tout début des années 1920, alors qu'il est directeur des Collections artistiques nationales de Stuttgart. IL'un et l'autre se retrouvent fréquemment en ville à la "Taverne d'Alsace" pour discuter du nouvel ouvrage du chorégraphe, *Die Welt des Tänzers* et de ses idées sur la philosophie du mouvement ; Edwin Redslob, *Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes*, Berlin, Haude & Spenersche, 1972, p.161-162.

368 La correspondance d'Edwin Redslob avec les danseurs se trouve au Bundesarchiv de Potsdam, RKW, R 32, n° 200, n° 321.

369 Il refuse notamment une demande de subvention faite en 1926 par Oskar Schlemmer pour le *Ballet triadique*.

370 La revue *Singchor und Tanz* ainsi que les archives du théâtre national de Prusse constituent une source d'information précise sur la crise du théâtre ; GStAPK Berlin, RMVEV, Kunstsachen, Rep. 90, n° 2406-2407.

371 "Anzahl der an den deutschen Bühnen Beschäftigten", in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, 1931.

ne sont plus accordées qu'à quatre, puis à deux élèves entre 1931 et 1933. La faillite des filiales Wigman confirme cette évolution. Tandis que trois nouvelles filiales sont ouvertes à Chemnitz, Hambourg et Hanovre en 1930, trois autres ferment l'année suivante, à Leipzig, Berlin et Magdeburg³⁷². La crise économique vide littéralement les écoles de leurs élèves, qui n'ont plus les moyens de financer ni leurs études ni leurs loisirs. Werner Hoerisch, l'administrateur de l'école, commente ainsi le bilan de l'année 1931-32, destiné au Service scolaire du Conseil municipal de Dresde (*Rat zu Dresden Schulamt*) : "L'attribution d'inscriptions gratuites et à tarif réduit a dû être réduite au minimum en raison de la situation financière critique dans laquelle l'école est tombée depuis la baisse du nombre d'élèves"³⁷³. L'année suivante, le bilan n'est pas plus favorable : "les cours facultatifs (danse chorale, histoire de l'art, physiologie, maquillage, flûte, etc.) sont assurés pour la plupart gratuitement, en raison de la situation économique encore plus dégradée des élèves"³⁷⁴.

Les bilans annuels de l'école Palucca indiquent, quant à eux, indifféremment une "situation économique difficile" ou des "finances chancelantes". Gret Palucca précise elle-même pour l'année 1932-33 qu'elle a dû accorder, en dépit du déficit, de nombreuses inscriptions à tarif réduit, dans l'unique but de conserver ses élèves. Le nombre d'amateurs est passé de quarante à vingt-cinq, d'une rentrée scolaire à l'autre³⁷⁵. Paradoxalement, les danseurs syndicalisés ne sont pas plus protégés. Le financement de cours pour les danseurs au chômage, accordé en 1932 à la Ligue allemande des danseurs par le Fonds pour le soutien des jeunes chômeurs, est interrompu au bout de quelques semaines³⁷⁶.

Dans ce contexte, les résolutions ambitieuses des congrès de la danse, et notamment le projet d'Académie de danse, perdent rapidement de leur actualité. La crise économique met un point d'arrêt à la reconnaissance sociale et institutionnelle de la danse moderne, sans toutefois amoindrir les divisions internes du milieu. A la tête du ballet du premier théâtre d'Allemagne jusqu'en 1934, Rudolf von Laban se trouve à un poste relativement protégé. Mary Wigman

372 Ces informations sont données dans les bilans annuels de l'école Wigman, destinés au Service scolaire du Conseil municipal de Dresde ; *StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt*, n° 1400, Bd. I.

373 "Die Verteilung von Freistellen und Ermässigungen musste infolge der kritischen Wirtschaftslage in welche die Schule durch den Rückgang der Schulerzahl notwendigerweise geriet, auf ein Minimum beschränkt werden", Bilan de l'école du 1er avril 1931 au 31 mars 1932, daté du 13 septembre 1932 ; *StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt*, n° 1400, Bd. I.

374 "Wieder müssten diesen Nebenkurse zum grössten Teil unengeltlich erteilt, da die noch schlechter gewordene wirtschaftslage der Schulerschaft dies erforderte", Bilan de l'école du 1er avril 1932 au 31 mars 1933, daté du 18 mai 1933 ; *StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt*, n° 1400, Bd. I.

375 Ces informations sont données dans les bilans annuels de l'école Palucca, destinés au service scolaire du conseil municipal de Dresde et au ministère de l'Éducation de Saxe ; *StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt*, n° 1401 ; *StA Dresden, Ministerium für Volksbildung*, n° 18264-18265. Que l'école Palucca déménage en mars 1932 dans un bâtiment entièrement rénové et plus vaste est une exception. La belle-famille de Gret Palucca, les Bienert, célèbres mécènes de l'art moderne durant les années 1920, sont très probablement à l'origine de ce soutien.

376 Martin Gleisner, "Unsere Trainingsstudien : Nothilfe des Tänzerbundes", in *Singchor und Tanz*, 15 septembre 1932, n° 18.

rejoint chaque hiver, jusqu'en 1933, sa "chasse gardée" américaine³⁷⁷. La danse moderne se trouve à la fin de la République de Weimar dans une double impasse, non seulement économique, mais aussi spirituelle et professionnelle. La démission d'Alfred Schlee de la rédaction de la revue du mouvement labanien, *Schrifttanz*, à l'automne 1931, résulte des divisions internes du mouvement moderne. Les querelles de clan des danseurs, leur incapacité à se préoccuper en commun de l'avenir de leur art, signifient pour lui la fin de la riche époque de la danse moderne européenne³⁷⁸.

Conclusion

La danse moderne a pleinement participé aux nouvelles visions sociales et artistiques du monde qui s'élaborent au début du siècle dans les fissures d'un monde conflictuel. Elle se conçoit à la fois comme un mouvement de critique de la civilisation technique et comme une utopie, symbole d'un avenir, où une culture plus proche de l'homme intuitif offrirait à la conscience une prise immédiate sur le réel. Les années 1910 sont parfaitement représentatives du discours de réenchancement du monde du romantisme anticapitaliste. A cette époque, la danse moderne s'ouvre à tous les possibles, se frayant une voie au milieu des mouvements de réforme des arts et de la vie. Les années 1920 révèlent en revanche les premières tensions nées de la confrontation de l'imaginaire utopique de la danse avec la réalité sociale et culturelle. Certes, les fondateurs du mouvement moderne, Rudolf von Laban et Mary Wigman, apportent des solutions concrètes au surdéveloppement technique et à la perte d'âme de la civilisation moderne. Mais ces dernières trouvent leurs limites dans l'ambition d'art majeur des deux chorégraphes. Quoique conçus comme un remède à la mécanisation du monde, leurs modèles éducatifs artisanaux sont aussi traversés par des tentations instrumentalistes et monumentales. Les usages de la danse chorale en sont un exemple. De même, bien qu'envisageant leur art comme une tentative de reconquête du sacré dans la culture, les deux chorégraphes ont tendance à vouloir sacraliser la danse. Si Rudolf von Laban se détache de ses fascinations occultes de jeunesse et choisit d'ancrer son art dans le monde profane, il tend à faire de la danse amateur la nouvelle religion de l'ère des masses. Mary Wigman, qui reste attachée à une dimension religieuse, évolue quant à elle d'un sacré primitiviste vers une orthodoxie du sacré, estompant le dialogue entre les cultures au profit d'un culte de la danse absolue.

La redécouverte de la conception romantique de la *Bildung*, qui signifiait initialement la reconquête de l'expression de soi, revêt progressivement un sens plus communautaire. Les

377 Entre 1929 et 1933, elle réalise trois tournées de plusieurs semaines aux États-Unis.

378 En 1930, sa critique des querelles du milieu de la danse et des dérives culturelles de la mouvance wigmanienne laissait encore place à l'optimisme. Il voyait dans les conflits des congrès une crise ponctuelle préalable à la transformation de la "nouvelle danse" en "danse européenne". Mais sa démission de la revue *Schrifttanz*, un an plus tard, signe l'effondrement de ses espoirs ; Alfred Schlee, "An der Wende des neuen Tanzes", in *Schrifttanz*, 1930, n° 1.

limites de la collaboration des danseurs avec le mouvement Dada durant la guerre, puis avec les mouvements sociaux-démocrates dans les années 1920, ne révèlent pas seulement l'apolitisme du milieu de la danse. Elles soulignent également deux conceptions opposées de l'individu, héritières pour l'une des Lumières laïques occidentales, et pour l'autre des Lumières religieuses allemandes. A l'inverse de l'individu libertaire du dadaïsme, celui de la danse moderne ne se conçoit pas sans son pendant, l'appartenance à une communauté spirituelle. Ce besoin nostalgique de filiation explique le choix de lieux de vie communautaires et l'importance donnée à des pratiques artistiques collectives. Il permet également d'expliquer l'attachement des danseurs aux symboles de l'autorité. La fascination de Rudolf von Laban et de Mary Wigman pour l'institution théâtrale et leur engagement religieux au service de leur art ne font que prolonger, sous un jour plus idéaliste, les valeurs de conformisme de la société wilhelminienne. Dans ce contexte, les rencontres de Rudolf von Laban et de Mary Wigman avec les représentants du mysticisme national (l'éditeur Eugen Diederichs et l'écrivain Albert Talhoff) ne sont pas inopinées. Elles répondent à des affinités esthétiques et à des attentes culturelles communes et trahissent les premières cautions politiques du mouvement moderne. Si la crise économique met un terme à la reconnaissance professionnelle de la danse, elle n'atténue pas pour autant les ambitions d'un art neuf en quête de ses palmes d'art majeur.

Chapitre 2

Les danseurs face au nazisme : les scissions de l'année 1933

Hitler accède au pouvoir le 30 janvier 1933. Les mois qui suivent sont marqués par une "mise au pas" politique et institutionnelle décisive de toutes les sphères de la société allemande¹. Le monde des arts et de la culture n'échappe pas à cette politique de nazification. Autodafés publics, dénonciations individuelles, interdictions de toutes sortes frappent dramatiquement la peinture, la musique et la littérature. Curieusement, la danse moderne échappe à cette véritable décapitation de l'avant-garde weimarienne. Au contraire, les représentants les plus reconnus de la danse moderne s'engagent volontairement dans une stratégie de collaboration avec le régime national-socialiste.

Cette transition originale, propre au milieu de la danse, est encore peu connue. Le problème délicat du passage de Weimar au Troisième Reich a été jusqu'à maintenant trop succinctement étudié. Horst Kögler a été le premier, et pendant longtemps le seul, à évoquer l'absence de rupture de l'histoire de la danse, au moment où l'Allemagne change radicalement de régime politique. Il s'est pour cela appuyé sur les programmes de spectacles des années 1927 à 1936, observant que les célébrités poursuivaient leur carrière d'une décennie à l'autre avec une remarquable continuité². Hedwig Müller et Patricia Stöckemann ont voulu depuis confirmer cette analyse dans l'exposition de photographies consacrée à "La danse d'expression en Allemagne entre 1900 et 1945", à l'Académie des beaux-arts de Berlin³. Le catalogue de l'exposition constitue une première tentative de synthèse des sources écrites et iconographiques

¹ La "mise au pas" ou *Gleichschaltung* commence en mars 1933, au lendemain des dernières élections législatives démocratiques avec l'établissement de la "révolution nationale-socialiste", et s'achève en juin 1934, avec la "Nuit des longs couteaux" et l'élimination des opposants au sein du mouvement nazi. "Durant cette période le Führer procède à la transformation radicale de la République de Weimar en un État de type nazi en modifiant les structures de l'État, en décrétant la dissolution des partis, des syndicats et des divers groupements, enfin en installant le totalitarisme par la prise en main, par le parti nazi, de l'État et de la société", explique Serge Bernstein dans *Le nazisme*, Paris, éditions MA, 1989, p. 68.

² Horst Kögler, "In the Shadow of Swastika. Dance in Germany, 1927-1936", in *Dance Perspectives*, printemps 1974, n° 57.

³ Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, "... Jeder Mensch ist ein Tänzer". *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas-Verlag, 1993, p. 114.

sur les années 1930⁴. Néanmoins, il s'agit plus d'une présentation factuelle et générale des activités des danseurs sous le régime hitlérien que d'une confrontation avec les problématiques historiques que soulève cette période. La "mise au pas" des danseurs est présentée sous l'angle des mesures autoritaires des organisations nationales-socialistes, sans que soit évoqué l'engagement des danseurs eux-mêmes. De même, la situation d'exception que constitue la danse dans le contexte des censures de l'art moderne du printemps 1933 n'est pas abordée.

L'analyse détaillée du lent processus d'intégration des danseurs au régime nazi permet d'apporter des éléments de réponse à cette situation particulière⁵. Nous nous interrogerons tout d'abord sur la relative liberté dont bénéficient les danseurs au printemps 1933. La spécificité de la danse, comme art visuel et pratique corporelle, explique sans doute pourquoi les autorités nazies n'imposent pas, comme dans les autres arts, des mesures de censure. Paradoxalement, ce statut d'exception ne protège pas les danseurs de tentations politiques. Au contraire, c'est en munissant leur art d'une caution politique qu'ils espèrent garantir son essor. Une radiographie de l'espace socioculturel de la danse moderne permet de cerner le vaste processus de recomposition qui traverse alors les différentes mouvances. Sans être brisés par ces pressions, les cercles de Rudolf von Laban et de Mary Wigman sont le siège de profondes scissions politiques, culturelles et esthétiques, qui confirment et enterinent les anciennes divisions du milieu moderne, révélées lors des congrès de la danse.

A. Les scissions du milieu de la danse

1. Carnets de route

a. La danse, fausse gardienne de l'esprit de Weimar

Les transformations politiques de l'hiver et du printemps 1933 n'atteignent pas la danse dans ses manifestations publiques. En dépit de la crise économique, cet art témoigne encore d'une indéniable vitalité qui se manifeste à la fois par des programmes culturels variés et par la grande mobilité des compagnies nationales et internationales⁶. Les cercles de sociabilité des

4 Toutefois, les sources écrites utilisées pour cette publication n'incluent pas les archives ministérielles et municipales. Elles sont principalement composées d'articles de la presse spécialisée de l'époque et de correspondances privées.

5 Ce travail s'appuie sur des sources inédites : interviews de témoins, consultation de collections privées, recours à des sources municipales et à des fonds d'archives peu exploités.

6 Les théâtres de Berlin continuent d'accueillir les tendances les plus diverses de la danse. Le public assiste aux premières des ballets de Rudolf von Laban à l'Opéra national (les *Divertissements* de l'opéra *Idomeneo* de

danseurs ne semblent pas non plus bouleversés par les divisions du monde politique. Au-delà des conflits internes et des difficultés sociales, le milieu de la danse est encore capable de réunir des personnalités et des sensibilités variées. Les "Soirées du mercredi", dans la maison des Böhme à Berlin, durent jusqu'à la fin de l'année 1933. Y participent parfois jusqu'à cinquante personnes, venues des cercles artistiques et universitaires berlinois. On y discute jusqu'au petit matin autant de problèmes sociaux que des derniers spectacles de danse à Berlin. On y présente des programmes originaux. La soirée du 20 juin 1932, qui présente des poèmes de Georg Heym, d'Heinrich Heine et de Friedrich Nietzsche, des contes chinois et quelques pantomimes masquées, inspirées de Debussy et de Stefan Zweig, a marqué les mémoires⁷.

Mieux, la crise économique semble enfin resserrer les liens au sein de la communauté des danseurs. Les deux associations rivales que sont la Communauté allemande danse de Mary Wigman, et la Ligue allemande des danseurs de Rudolf von Laban, collaborent durant l'hiver 1932-33 à Berlin et Hambourg pour offrir des cours aux danseurs chômeurs⁸. Les conférences hebdomadaires de la Société Anna Pavlova (*Anna Pawlowa Vereinigung*), qui se déroulent à Berlin de la mi-octobre 1932 à la mi-avril 1933, pallient aussi à leur façon l'échec de l'académie de danse. Une vingtaine d'écoles, classiques et modernes, et de choeurs amateurs sont à l'origine de cette initiative berlinoise. Les séances du professeur Curt Sachs et de Josef Lewitan

Mozart, *Rienzi* et *Les Bacchantes* du *Tannhäuser* de Wagner) et de Lizzie Maudrik à l'Opéra municipal (*Le forgeron de Gand* de Franz Schrecker), ainsi qu'aux spectacles de Max Terpis au théâtre Rose. On peut voir également à la Volksbühne les nouvelles créations d'Harald Kreutzberg et de Gret Palucca. Dans les cabarets, on applaudit encore en février et mars 1933 les chorégraphies de critique sociale de Jo Mihaly, Valeska Gert, Lotte Goslar et Julia Marcus, ou même celles d'inspiration sioniste de Dania Levin. Les grandes villes allemandes ne sont pas en reste. Aurell von Milloss, récemment nommé au théâtre municipal d'Augsbourg, monte pas moins de onze ballets durant la saison 1932-33. L'association "Danse à Hambourg" présente les nouveautés de l'école Laban (*Les créatures de Prométhée* de Beethoven) et de la filiale Wigman de la ville, tandis que Niddy Impekoven danse à Francfort sur des musiques de Darius Milhaud et de Bela Bartok. Enfin, Margarethe Wallmann remonte sa création de 1930, *Orpheus*, à Darmstadt. Les troupes étrangères se produisent également sans entrave en Allemagne. Les Ballets russes de Monte Carlo, dirigés par Léonide Massine, et le groupe autrichien de Hellerau-Laxenburg, mené par Rosalia Chladek, se croisent en Rhénanie au début de l'hiver 1933, après avoir fait escale à Berlin. Même les danseurs soviétiques, Asaf et Sulamith Messerer, du ballet d'État russe, font une tournée d'un mois en Allemagne en avril 1933. Pour une liste complète des programmes de spectacles, voir les rubriques "Tänzerische Tagesfragen" et "Informations internationales" dans *Der Tanz* et *Les Archives Internationales de la Danse* pour la période allant de janvier à juin 1933, ainsi que la publication de Horst Koegler, *op. cit.* p 31-34.

⁷ Les premières "Soirées du mercredi" débutent en 1929. S'y rencontrent des peintres, des sculpteurs (Leo Breuer, Oswald Herzog, Johannes Friedrich Rogge), des musiciens (Salvador Ley, Alexander Lewitan), quelques acteurs (Hans Jürgens Sahm, initiateur d'un groupe de théâtre pour handicapés), des écrivains (Alfred Jürgens) et des universitaires (le Dr. Schottelius, versé dans l'esthétique, le Dr. Fischinger, membre de la Société pour la recherche sur la couleur et le son (*Farbe-Ton Forschungsgesellschaft*)), enfin quelques architectes (Fritz Fellgut, Otto Kohtz). Parmi les danseurs, on retrouve surtout des danseuses modernes, Lotte Auerbach, Gertrud Barrison, Hilde Brumhof, Helga Normann ; quelques chorégraphes et danseurs de théâtre, Aurell von Milloss, Bernhard Wosien, Adrienne Mierau ; des cabaretistes, Valeska Gert, Julia Marcus, et même Hans Weidt, le "danseur rouge". (in Collection privée Elisabeth Böhme, Berlin ; interviews d'Élisabeth Böhme à Berlin, les 1er, 22 et 28 novembre 1992). Fritz Böhme semble apprécier l'écrivain Stefan Zweig. Il est en contact avec la musicienne Hanna Zweig, qui lui envoie en mai 1927 des invitations pour un concert qu'elle donne sur le thème de "la balade biblique" de Stefan Zweig (in TZA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz", II.b).

⁸ Martin Gleisner, "Unsere Trainingsstudien : Nothilfe des Tänzerbundes", in *Singchor und Tanz*, 15 septembre 1932, n° 18, p. 154, "Die Einigung der Tänzerschaft", in *Singchor und Tanz*, 1er mars 1933, n° 5, p.8; "Verbandsnachrichten", in *Kontakt*, janvier 1933, n° 1, p. 13-14.

y côtoient celles de Gustav Fischer-Klamt et de Rudolf von Laban. Des thèmes aussi variés que l'histoire de la danse, la notation du mouvement, la scénographie, l'anatomie, ou l'histoire de la musique et du costume y sont enseignés aux étudiants et au grand public. L'association indique dans sa constitution que les buts qu'elle poursuit ne sont ni économiques, ni politiques, mais expressément artistiques⁹.

La variété des spectacles chorégraphiques et l'esprit d'ouverture des rencontres de danseurs semblent donc au premier abord imperméables à la violence qui déferle au même moment sur la société allemande, lorsque s'instaure la dictature nazie.

Mais ce répit est de courte durée. Le milieu finit par être rattrapé progressivement par l'actualité politique. Il ne tarde pas à subir les contrecoups de la chasse au marxisme et à la culture judéo-allemande. Plusieurs manifestations et événements attestent de ce nouveau climat culturel. Les Concours internationaux de la danse de Paris et de Varsovie qui ont lieu en juillet 1932 et juin 1933 en sont une première illustration. Le retour des États-Unis du Groupe Wigman en mars 1933 et le départ en exil de la troupe Jooss en septembre 1933 en sont une autre illustration. Ces exemples démontrent que le milieu de la danse est traversé par un processus de transformation peu spectaculaire mais profond et définitif.

b. Les concours internationaux de la danse

La comparaison entre les concours de Paris et de Varsovie révèle les premières scissions politiques du milieu de la danse. Ces transformations se manifestent aussi bien à travers les débats artistiques des concours que dans la composition de leurs participants.

Au premier abord, pourtant, ces concours offrent l'aspect de rencontres fraternelles. Le suédois Rolf de Maré, riche propriétaire terrien, collectionneur et fervent voyageur, est l'inspirateur et le mécène du Concours des Archives internationales de la danse. Il se déroule du 2 au 4 juillet 1932 au théâtre des Champs-Élysées de Paris. Rolf de Maré inaugure à cette occasion la fondation du même nom, consacrée à la préservation du patrimoine mondial de la danse¹⁰. Le concours est marqué par le même esprit d'ouverture culturelle et de tolérance

⁹ La société organise également des "soirées expérimentales". Fondée le 31 mars 1931, elle est dissoute à la fin de l'été 1933. TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Anna Pawlowa Vereinigung", IV.a.Nr.5, e ; BA Potsdam, R 32, Reichskunstwart, n° 321.

¹⁰ Dédiées à la mémoire du défunt Jean Borlin, les Archives internationales de la danse (AID) ont pour objectif de constituer un patrimoine pictural, littéraire et musical autour de l'art de la danse. Son fondateur, Rolf de Maré, considère que la réflexion théorique sur la danse n'est généralement pas assez liée à la pratique de cet art. Il a pour ambition de combler ce vide en organisant des manifestations artistiques autour d'un centre d'archives et de recherches. En 1937, quatre années après leur inauguration, les AID rassemblent 3000 volumes, 45000 coupures de presse, 25000 photographies, 7000 gravures et estampes, sans compter de nombreuses expositions, conférences et soirées de danse ; in *Les Archives Internationales de la Danse*, 1932, n° 1, 15 janvier 1935, n° 1 ;

artistique qui animait les Ballets suédois, la première entreprise de mécénat de Rolf de Maré, au début des années 1920¹¹.

Le Concours international de la danse artistique individuelle de Varsovie se déroule au théâtre Artystow de Varsovie du 9 au 16 juin 1933, soit moins de cinq mois après l'arrivée au pouvoir des nazis. Organisé par la revue polonaise *Muzika* et subventionné par le gouvernement et la ville de Varsovie, il s'inscrit dans le sillon des nombreux concours organisés par les sociétés musicales polonaises et soutenus par le gouvernement. Ce sont, à la fin des années 1920, de véritables événements de la vie artistique nationale et internationale¹².

Les deux concours sont animés des mêmes principes de tolérance artistique et d'humanisme. Les bulletins d'information du concours de Varsovie sont, à ce titre, éclairants. Le règlement du concours, publié le 1er avril 1933, mentionne que "le concours est ouvert à tous sans distinction de sexe, d'âge, de nationalité", et qu'il accueille "toutes les écoles, genres et directions de l'art chorégraphique"¹³. Le programme d'invitation précise expressément que le but du concours est à la fois de favoriser "la renaissance de la danse individuelle" et "le rapprochement des artistes de tous les pays et de toutes les écoles"¹⁴. La liste des participants de Paris et de Varsovie reflète parfaitement cette orientation. Le concours de Paris, consacré à la danse de groupe, rassemble une vingtaine de troupes venues de dix pays européens¹⁵. Le concours de Varsovie, réservé à la danse individuelle, n'accueille pas moins de 128 artistes

Pierre Tugal, "Pour une méthode de l'histoire de la danse. Le document et les AID", in *Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937, tome 2, p. 471-473.

11 Il est le fondateur, le mécène et l'animateur de la compagnie des Ballets suédois entre 1920 et 1924, et de l'association des Archives Internationales de la Danse à partir de 1932. L'existence des Ballets suédois est éphémère, mais décisive. Rolf de Maré rassemble sa compagnie en 1920 au théâtre des Champs-Élysées de Paris. Avec le chorégraphe Jean Borlin, ils sillonnent toute l'Europe et présentent vingt-quatre créations en l'espace de quatre années. Comme les Ballets russes de Diaghilev, les Ballets suédois sont un point de rassemblement des artistes modernes attirés par les réformes du théâtre : Jean Cocteau, Paul Claudel et Luigi Pirandello signent les librettos, Giorgio de Chirico et Fernand Léger les décors, tandis que les musiques sont écrites par Eric Satie, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Arthur Honegger, etc. *L'homme et son désir*, *Les mariés de la tour Eiffel*, *La création du monde* et *Relâche* comptent parmi les œuvres les plus marquantes ; Paul Demange, "L'épopée des Ballets suédois", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 1932, n° 1, p. 17-19.

12 Dès sa création après la première guerre mondiale, le ministère des Cultes et de l'Instruction du nouvel État polonais attache une importance primordiale aux manifestations culturelles. Cette stratégie s'inscrit dans une politique plus large visant à renforcer le sentiment national polonais en stimulant les initiatives culturelles. C'est dans ce contexte que se situe le concours de danse de Varsovie. Il fait suite notamment aux annuels concours de piano et de composition de Varsovie, organisés par la radio nationale polonaise et récompensés par l'État et la ville de Varsovie pour des prix atteignant jusqu'à 15000 zlotys. La radio diffuse d'ailleurs de la musique de danse durant le concours ; Collectif, *Pologne, 1919-1939, Vie intellectuelle et artistique*, Neuchâtel, édition de la Baconnière, 1947, p. 709-710.

13 OpG Paris, Programmes, "Concours International de la danse artistique individuelle de Varsovie", *Bulletin du premier Concours International de la danse artistique individuelle*.

14 *ibidem*.

15 Les troupes sont originaires de France (Pierre Conté, Boris Kniaseff, Janine Solane), d'Angleterre (Tony Gregory, Caird Leslie), de Suisse (Trudi Schoop), d'Allemagne (Dorothee Günther, Renat Hirt, Kurt Jooss, Pino Mlakar, Oscar Schlemmer), d'Autriche (Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek), de Tchécoslovaquie (Jarmila Kroschlova), de Suède (Astrid Malborg), de Pologne (Irène Prusicka, Tatjana Wysocka) et de Russie (Lubow Egorova, Lidia Nesterovsky) ; "Les concours internationaux des Archives Internationales de la danse", in *Les Archives Internationales de la danse*, 15 janvier 1933, n° 1, p. 26-33.

venus de vingt pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique, avec une majorité de personnes originaires d'Europe centrale et d'Europe du Nord¹⁶. Les tendances les plus variées de la danse y sont représentées, les écoles classiques, les différents cercles de la danse moderne, le genre grotesque et le genre populaire, mais aussi, lors du concours de Varsovie, les danses hiératiques indiennes, les rites japonais et les danses juives de Palestine. La composition du jury est de même nature avec pas moins de dix nations européennes représentées et de nombreuses personnalités illustres du monde artistique¹⁷.

Les résultats des compétitions respectent les principes philosophiques définis par le règlement. Ils témoignent à la fois d'une vaste ouverture d'esprit à l'égard de tous les genres de la danse et d'une volonté d'encourager les talents¹⁸. Les deux premiers prix à Paris sont attribués à Kurt Jooss pour *La table verte* et à Rosalia Chladek pour *Contrastes*¹⁹. Ceux de Varsovie sont décernés à Ruth Sorel-Abramowitsch pour *Salome* et de nouveau à Rosalia Chladek pour *Pétrouchka*. Les autres artistes ne sont pas en reste. Les quelque vingt danseurs qui se distinguent à Varsovie pour leur performance reçoivent chacun un prix accompagné d'une mention spéciale qui met en valeur l'originalité de leurs solos²⁰.

16 On compte trente-deux Polonais, quatorze Allemands, sept Autrichiens et quelques Bulgares, Yougoslaves, Tchèques, Hongrois, Finlandais, Estoniens et Lettons ; OpG Paris, Programmes, "Concours international de la danse artistique individuelle de Varsovie", *Bulletin du 1er Concours International de la danse artistique individuelle*.

17 Le jury, présidé par Rolf de Maré, est composé de personnalités du monde des arts, dont les maîtres de ballet Rudolf von Laban et Max Terpis, le peintre Fernand Léger et le mécène et ami de Balanchine le prince de Volkonsky. Le concours de Varsovie, présidé par Mathilde Krzesinska, danseuse étoile du corps impérial de Saint-Petersbourg, rassemble non seulement des chorégraphes des écoles modernes et classiques, comme les maîtres de ballet Valeria Kratina du théâtre de Breslau, Max Terpis et son successeur à l'Opéra national de Berlin, Rudolf von Laban, M. Jerzy Trojanowski de l'Opéra de Dresde, la chorégraphe viennoise Gertrud Bodenwieser, la danseuse étoile de l'Opéra de Paris, Carlotta Zambelli, ainsi que Rolf de Maré lui-même, mais aussi des éditeurs et écrivains de la danse (Joseph Lewitan de Berlin, Ferdinand Divoire et Emile Vuillermoz de Paris), ainsi que des représentants polonais du monde de la musique et du théâtre, entre autres, Aleksander Tansman et Leon Schiller ; OpG Paris, Programmes, "Concours International de la danse artistique individuelle de Varsovie", *Bulletin du premier Concours International de la danse artistique individuelle*.

18 On peut dire *a posteriori* que ce but fut pleinement atteint. Quelques participants sont déjà à l'époque des artistes connus, tels le danseur indien Raden Mas Jodjana, la danseuse tchèque Rosalia Chladek, l'autrichienne Ellinor Tordis ou les Allemands Herta Feist, Georg Groke, Ruth Sorel-Abramowitsch et Alexander von Swaine. Mais une majorité est constituée par de jeunes talents qui ne sont pas encore connus. C'est le cas, entre autres, de la danseuse polonaise Pola Nirenska, du Français Paul Goubé, des Autrichiennes Gertrud Kraus et Hilde Holger, des Allemands Rolf Arco, Afrika Doering, Lotte Goslar et Jo Mihaly, ainsi que de la jeune Polonaise Mussia Dajches.

19 Les prix sont généreusement dotés par Rolf de Maré lui-même, qui octroie 25000 francs à la compagnie Jooss et 10000 francs à la compagnie Chladek. Gertrud Bodenwieser obtient la médaille de bronze avec *Les grandes heures, vision de l'époque*. A cette rencontre sont également associés un Concours de maquettes et un concours de costumes de ballets. Les travaux d'une cinquantaine d'établissements parisiens d'enseignement artistique sont jugés par Alexandre Benoit, Jean Cassou et Fernand Léger. Plusieurs expositions sont également organisées avec les photographies de danse de Charlotte Rudolf de Dresde et les maquettes du *Ballet triadique* de Oscar Schlemmer ; "Les concours internationaux des Archives Internationales de la danse", in *Les Archives Internationales de la danse*, 15 janvier 1933, n° 1, p. 26-33.

20 Les troisième et quatrième prix de Varsovie sont attribués à des danseurs classiques, Rolf Arco pour *Gigolo* et Alexander von Swaine pour *L'oiseau du Paradis* et *Le Derviche*. Le genre moderne est apprécié chez Afrika Doering qui reçoit les "faveurs spéciales" du jury pour sa *Monotonie*, ainsi que chez Paula Nirenska, une personnalité "sûre d'elle-même, de ses moyens et de son but", pour son *Cri* qui "a ému l'assistance". Parmi les danseurs de formation classique remarquables, on compte Olga Slawska considérée comme "la danseuse polonaise la

Ces concours semblent s'inscrire en porte-à-faux avec le climat culturel qui domine en Europe. En se plaçant d'emblée sur le terrain de la défense des valeurs humanistes dans l'art, ils contrastent avec les formes inédites d'autoritarisme culturel imposées au même moment dans l'Allemagne nazie et la Russie soviétique. Tandis que le nouveau ministère de la Propagande et les organisations du NSDAP établissent les premières "listes noires" d'auteurs indésirables²¹, le Comité central du parti communiste condamne, lui aussi, les oeuvres littéraires révolutionnaires de la décennie précédente pour réhabiliter l'héritage classique²². Dans les deux pays, les normes de la vie culturelle subissent un profond changement. Entre le "redressement national"²³ d'un côté et le réalisme socialiste de l'autre, la liberté d'expression artistique est désormais mise en péril par les nouvelles idéologies au pouvoir.

Le concours de Paris : le débat sur l'internationalisme dans la danse

Toutefois, si l'on se penche plus attentivement sur le contenu des critiques du concours de Paris, on constate que les joutes rhétoriques que se lancent les partisans du classicisme et ceux du modernisme ne sont pas sans allusions au langage politique. Une virulente controverse sur la question de l'impérialisme dans la danse éclate, transformant la traditionnelle guerre des styles en une véritable bataille politique. Celle-ci oppose l'organisateur du concours, Rolf de Maré, au critique de danse Andrei Levinson. On peut suivre cette polémique dans les colonnes de la revue *Comoedia*, quelques jours à peine après la clôture des épreuves. Andrei Levinson, défenseur ardent de la tradition russe du ballet²⁴, ouvre la polémique en accusant Rolf de Maré d'avoir voulu faire du concours une "offensive contre le ballet classique". Il s'insurge à la fois

mieux classée du concours" avec une seconde médaille d'or, et Lucette Darsonval, qui reçoit le "prix spécial de danse classique". Un "prix d'honneur de la meilleure danse nationale" est décerné à l'indien Raden Mas Jodjana et à son élève Roemohlaisen, tandis qu'Irena Pruczyńska reçoit le "prix de la meilleure danse populaire". Une première médaille d'or est attribuée à Georg Groke dans une "classe à part" pour son solo *Poète du travail, de la machine et de l'ouvrier* et un "prix pour la danse grotesque" est donné à Julia Marcus pour "ses caricatures de Gandhi et de Gerhardt Hauptmann qui ont été rendues par elle d'une manière vraiment incomparable, dans un comique irrésistible". Enfin, des diplômes sont décernés à vingt-sept "danseurs talentueux" ; St. Glowacki, "Le premier Concours international de la danse à Varsovie", in *Les Archives Internationales de la danse*, 15 juillet 1933, n° 3, p. 115-117.

21 Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980 (Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1961), p. 72-86.

22 Cette décision est prise le 23 avril 1932, en même temps que les organisations littéraires prolétariennes sont dissoutes et qu'est fondée l'Union unique des écrivains soviétiques. Cette nouvelle ligne du réalisme socialiste est réaffirmée par Jdanov en août 1934 au 1er Congrès des écrivains soviétiques ; Antoine Vitez, "Le théâtre en URSS et dans les démocraties populaires", in Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard, 1965, p. 1362-1363.

23 Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 72.

24 Andrei Lewinson Jakowlewitsch (1er janvier 1887, Saint-Petersbourg - 3 décembre 1933, Paris) est professeur de littérature romane à l'Université de Saint-Petersbourg avant d'émigrer à Paris en 1918. Ecrivain et critique de danse internationalement reconnu, il publie - outre ses chroniques dans *Comedia* et *L'art vivant* - une dizaine d'ouvrages entre 1915 et 1933 (*Meisters des Ballett*, Saint-Petersbourg, 1915, Berlin, 1923 ; *Ballet romantique*, Paris, 1919 ; *L'oeuvre de Léon Bakst*, Paris, 1921 ; *La danse au théâtre*, Paris, 1924 ; *Paul Valéry, philosophie de la danse*, Paris, 1927 ; *La Argentina, essai sur la danse espagnole*, Paris, 1928 ; *Marie Taglioni*, Paris, 1929 ; *Les visages de la danse*, Paris, 1933 ; *Serge Lifar, destin d'un danseur*, Paris, 1934).

contre la prédominance des danseurs modernes et l'absence de compagnies classiques d'envergure, et s'étonne de ne pas voir figurer au programme des chorégraphes aussi réputés ou prometteurs que Léonide Massine, George Balanchine ou Serge Lifar, héritiers des prestigieux Ballets russes et de l'Opéra de Paris. De ce constat, il tire deux conclusions. D'une part, il considère le déséquilibre du programme comme un affront pour la "danse française", mieux "une humiliation cuisante et gratuite". D'autre part, il estime, que le concours relève de la "propagande en faveur du pangermanisme saltatoire". Selon lui, le "Front unique de l'Europe centrale, fief de la danse dite libre (...)" profite de toute occasion pour établir son "hégémonie chorégraphique en Europe et dans le nouveau monde".

Andrei Levinson conçoit le concours comme un affrontement décisif entre deux idéologies antagonistes et puise dans le répertoire des haines séculaires franco-allemandes pour définir celui-ci. Le *Folkwang Tanztheater* de Kurt Jooss se transforme sous sa plume en modèle d'armée prussienne : "Je m'incline devant le fanatisme fervent de cette innombrable armée de jeunes gens disciplinés, devant l'esprit d'entreprise des chefs et leur solidarité patriotique qui s'affirme, en dépit des querelles intestines, dès qu'il s'agit de l'expansion à l'étranger de la chose allemande". S'il reconnaît malgré tout des qualités artistiques à l'oeuvre de Kurt Jooss, *La table verte*, son jugement est sévère envers les autres compagnies modernes. Acerbe, il leur dénie tout caractère artistique, les compare à des groupes de "gymnasiarques et archimimes germaniques", ou encore les réduit à des "jeunes filles s'adonnant à la culture physique pour maigrir et s'exhibant sur des thèmes de Wagner". Les compagnies allemandes n'atteignent pas même le statut d'armée de métier, concédé pourtant à la troupe de Kurt Jooss. Le critique évoque même l'image d'Épinal des hordes germaniques païennes, assimilant leur danse à une "forme de barbarie, un leurre esthétique, une mystification qui serait sincère"²⁵.

Face à cette critique cinglante, Rolf de Maré décrète d'emblée qu'il refuse de placer le concours "sous le signe du nationalisme le plus intransigeant", ne voulant pas "donner à une manifestation purement artistique on ne sait quel relent de politique de sous-préfecture". Volontiers ironique, il traite de "fantaisie fertile" l'anti-modernisme et la germanophobie d'Andrei Levinson. Surtout, il se défend vigoureusement d'avoir voulu favoriser le genre moderne au détriment du ballet. Que les épreuves rythmiques soient supérieures aux épreuves classiques n'incombe pas, selon lui, aux organisateurs. Le concours est entièrement libre d'accès aux compagnies - "l'aurions-nous voulu, aucun choix préliminaire n'était possible" -, de même que "chaque chorégraphe était libre de choisir son sujet et son mode d'interprétation".

²⁵ Les propos d'Andrei Levinson sont publiés dans les numéros du 7 et du 16 juillet 1932 de la revue artistique *Comoedia*.

Il clôt la controverse en réaffirmant son credo artistique : "Favoriser la libre expansion de la danse"²⁶.

Exilé à Paris depuis la révolution russe de 1917, Andrei Levinson est resté attaché à l'héritage culturel de la Russie tsariste de sa jeunesse. Habité par la volonté de mettre en lumière l'importance du ballet dans la civilisation européenne, il voit en Diaghilev et Pavlova "le cerveau et l'âme" de cet art. Son admiration pour Pavlova est sans borne. Elle est "le miracle de la rencontre providentielle d'un style et d'un tempérament", celle par qui "la saturation de la forme par la vie intérieure touchait au sublime". Par contre, s'il loue Diaghilev pour avoir revivifié l'esthétique traditionnelle de la danse classique en la réconciliant avec les tendances du présent, il condamne sa tendance "à asservir le danseur à la dictature orgueilleuse du peintre de décor". Le critique pose donc des limites à la réforme du ballet. Celle-ci ne doit pas puiser ses sources d'inspiration ailleurs que dans les formes de l'école classique²⁷. Fondamentalement attaché à l'idéal de beauté apollinien de la culture classique, l'univers expressionniste de la danse moderne le gêne. La "danse rythmique" est pour lui le symbole du "désordre allemand" : "Les jeux de muscles (qui) connurent un développement morbide" sont à l'image "d'une Allemagne bouleversée par la défaite, la révolution, l'inflation"²⁸. Il critique avec la même sévérité Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg et Gret Palucca. Avec leur "art de l'hyperbole et de la frénésie, de la grimace et de la contorsion", ils ont "brisé la règle" de l'Occident latin et "ses élégances mesurées par la plus rigoureuse logique"²⁹. Il reste en réalité insensible aux transgressions des règles traditionnelles de composition, inaugurées au tournant du siècle par les artistes modernes, avec leur usage de la déformation visionnaire, de la rupture d'équilibre et leur aspiration à l'abstraction.

Andrei Levinson ranime dans cette polémique l'ancien débat culture-civilisation, qui avait nourri au XVIII^e siècle des joutes littéraires opposant Français et Allemands³⁰. C'est parce qu'il défend à travers le ballet les valeurs de la civilisation, qu'il condamne la danse moderne représentative du concept de culture. Le ballet est par sa tradition franco-slave, une micro reproduction de la civilisation occidentale, avec son caractère expansionniste et sa croyance en l'universalité de ses valeurs. La danse moderne en revanche, parce qu'elle reflète les caractères impartis à la notion de culture, avec sa volonté d'affirmer sa spécificité, remet

26 Rolf de Maré, "Controverses. Rolf de Maré répond à M. André Levinson à propos du concours international de danse", in *Comoedia*, 9 juillet 1932.

27 Andrei Levinson, *Les visages de la danse*, Paris, Grasset, 1933, p. 12, p. 23-24.

28 Les quelques articles qu'il consacre dans *L'art vivant* au cinéma expressionniste allemand sont sévères. Ainsi sa critique du film *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann : "Le déroulement des scènes de la vie berlinoise nous cause un sentiment de dépression, presque de malaise. Les maisons, les hommes, les choses et les gestes étonnent par leur laideur et leur pesanteur" ; "Urbanisme et boîte à joujoux", in *L'art vivant*, 15 juin 1928.

29 Andrei Levinson, *op. cit.*, p. 295-300.

30 Norbert Elias, "La formation de l'antithèse 'culture-civilisation' en Allemagne", in *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 11-12.

directement en cause la suprématie du ballet. La vision de Levinson de ce conflit entre les genres de la danse est celle d'une lutte pour le pouvoir entre une tradition aristocratique et séculaire et une avant-garde bourgeoise en quête d'ascension sociale. Sous sa plume, l'antithèse culture-civilisation prend l'allure d'une guerre de théâtre.

Les congrès de la danse de la fin des années 1920 ont montré que la danse moderne a effectivement détrôné l'aura culturelle du ballet classique en captant le goût de son public. Mais, elle n'a pas encore remplacé sa rivale dans les institutions théâtrales. C'est ce dernier espace que veut préserver Andrei Levinson. Sa fureur est d'autant plus grande que le concours de Paris se déroule au Théâtre des Champs-Élysées, célèbre pour avoir accueilli les premiers succès des Ballets russes. La victoire de la danse moderne dans ce lieu renforce l'idée d'un net recul de la danse classique. En 1932, l'écrivain est d'autant plus inquiet de l'avenir du ballet que celui-ci a perdu depuis peu deux de ses plus grands représentants contemporains, Serge de Diaghilev, décédé en août 1929, et Anna Pavlova, morte en janvier 1931. En août 1933, il note dans l'introduction de l'un de ses derniers ouvrages, *Les Visages de la danse* : "La primauté (du ballet) se trouve menacée par l'extraordinaire puissance de pénétration et de propagande que montre la "nouvelle danse scénique allemande" cherchant à battre en brèche par des procédés violents et sommaires les conceptions propres aux héritiers de la civilisation gréco-latine. Nous découvrons là un conflit qui n'est qu'amorcé, mais qui dépasse singulièrement les problèmes de chorégraphie pure. Et la situation nous apparaît d'autant plus dramatique que l'histoire de la danse théâtrale depuis cinq ans a pour jalons deux stèles funéraires, celle de Serge de Diaghilev, représentant l'infatigable esprit de recherche et d'entreprise, celle d'Anna Pavlova, qui dans les formes d'une technique traditionnelle incarnait le génial instinct et toute la poésie du "ballet blanc" (...). Ce genre, qui est une des conquêtes les plus admirables du civilisé européen, semblait avoir perdu coup sur coup son cerveau et son âme. Il était à craindre qu'il ne se relevât pas de ce double deuil"³¹.

Pour Rolf de Maré, cette querelle des genres est dénuée de sens. L'avenir conflictuel ou solidaire de la danse n'est pas remis en question par l'ombre de l'antithèse culture-civilisation. Il dépend bien plus de l'état d'esprit qui préside à la pratique de cet art. Le mécène refuse de penser la danse en termes de catégories esthétiques, traditionnellement définies en lignées, écoles et styles. Il ne la conçoit que comme engagée dans son temps, c'est-à-dire ouverte aux influences des autres arts et aux nouvelles données de la vie contemporaine. Une danse est moderne, selon lui, non parce que sa gestuelle s'oppose à la technique classique, mais parce qu'elle produit des idées neuves. Elle invente sa raison d'être à chaque instant en se confrontant aux défis de son époque. Son essence n'est pas tant dans la préservation d'une tradition que

³¹ Andrei Levinson, *op. cit.*, p. 11-12.

dans le principe d'improvisation. C'est bien cet esprit qui est présent au concours de Paris de 1932 et qui inspire, un an plus tard, la rencontre de Varsovie.

Ce qui est en jeu dans cette opposition doctrinale entre Andrei Levinson et Rolf de Maré, ce sont en définitive deux visions opposées de l'internationalisme dans l'art. L'une se range sous la bannière du nationalisme, l'autre défend le principe du cosmopolitisme³². L'internationalisme que prône Andrei Levinson est synonyme d'impérialisme. Il emprunte pour sa cause culturelle la logique des rapports de force de type dominant-dominé qui régissent les échanges entre les nations. Le ballet est pour lui un art aristocratique imprégné des traditions culturelles de l'Europe d'ancien régime³³. Il est par excellence un art dominant, dont la pérennité ne peut être remise en question. Rolf de Maré ne situe pas ce conflit des genres sur le plan d'une guerre entre empires ou nations. Ce qu'il veut favoriser avant tout dans cet art, c'est le principe de l'échange fécond, du mariage mixte, de l'acculturation en somme. La danse est pour lui un espace cosmopolite, fondé sur l'idée d'échange pluriel. Toutes ses entreprises de mécénat, que ce soient les Ballets suédois ou les Archives Internationales de la danse, sont marquées par cet esprit d'ouverture culturelle et de tolérance artistique. L'internationalisme qu'il prône au concours de Paris ne peut donc être interprété comme une bataille des genres, comparable à une guerre de domination entre nations.

Le concours de Varsovie : la fin du cosmopolitisme

On retrouve les traces de ce débat, un an plus tard, au concours de Varsovie. Les succès des danseurs modernes allemands se révèlent aussi brillants que ceux du concours de Paris. Ils suscitent quelques lignes ironiques dans les comptes-rendus du critique polonais Glowacki³⁴. Ce dernier épouse les thèses d'Andrei Levinson. Il place les écoles modernes et classiques de la danse sur le terrain d'une guerre culturelle qui, selon lui, opposerait héritages germaniques et

32 On peut repérer dans cette controverse culturelle l'argumentation politique des relations internationales. Le débat qui oppose Andrei Levinson et Rolf de Maré repose en fait sur deux théories antinomiques des relations internationales. La conception du critique russe se réfère à la théorie classique de "l'état de nature". La loi de la jungle régit les relations entre États, le plus fort imposant sa volonté au plus faible. Les relations entre États reposent donc sur des rapports de force qui mettent en jeu avant tout des intérêts nationaux. L'argumentation de Rolf de Maré se rapproche par contre de la théorie plus moderne de la "communauté internationale". Les échanges entre les États reposent plus sur des éléments communs de coopération et de solidarité que sur des facteurs de concurrence. Voir à ce propos Daniel Colard, "La controverse sur la nature de la Société internationale", in *Les Relations internationales*, Paris, Masson, 1986 (1ère éd. 1977), p. 21-28.

33 Andrei Levinson analyse les origines historiques et philosophiques du ballet dans deux articles : "Technik und Geist", in Paul Stefan, *Tanz in dieser Zeit*, Vienne, Universal Edition, 1926, p. 126-129 et "Aus der Formen und Gedankenwelt des klassischen Tänzers", in *Die Tat*, novembre 1927, n° 8.

34 "On a murmuré parce que les allemands avaient 'de nouveau' conquis les premières places (...). L'art de la danse qu'ils ont montré est un art de provenance allemande. Un seul remède à cela : à savoir que les artistes, poursuivant un autre idéal, aient l'agrément du jury comme celui du public, qu'ils dansent mieux et plus joliment que les autres. C'est une opinion superficielle que de dire que l'art des Pavlova, Zambelli et Karsawina a survécu et a perdu sa raison d'être. Il vivra et réjouira les yeux des hommes aussi longtemps que vivra la culture d'occident, c'est à dire éternellement" ; in St. Glowacki, "Le premier Concours international de la danse à Varsovie", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 juillet 1933, n° 3, p. 115-117.

latins en Europe. Faisant du style moderne un symbole de la culture allemande, il insinue que les solos présentés au concours par les danseurs allemands constituent un danger pour la culture occidentale et pour la danse classique qui en incarne le mieux les traits caractéristiques.

Cette récupération politique des débats esthétiques de la danse est révélatrice de la situation plus générale de l'art au début des années 1930. Une année à peine s'écoule entre les concours de Paris et de Varsovie, mais entre temps l'atmosphère a changé. L'arrivée au pouvoir des nazis a renforcé le poids des enjeux idéologiques dans le champ culturel. L'immixtion de concepts idéologiques dans les débats esthétiques, peu perceptible en juillet 1932, domine lors du concours de Varsovie, en juin 1933. Les idées de Rolf de Maré continuent d'animer la rencontre. Mais l'origine des participants atteste d'une scission inédite dans le milieu de la danse.

Cette fois-ci, ce sont moins les débats critiques que le profil des danseurs allemands qui est révélateur de la tension qui s'installe en Europe. Parmi la vingtaine de participants venus d'Allemagne, un tiers est d'origine juive ou engagé dans les mouvements politiques de gauche. Le concours correspond pour ces personnes à la première phase d'un long exil, car il leur offre le moyen de fuir l'Allemagne nazie. Mais, en outre - fait ironique - il incarne et consomme les derniers feux de la symbiose culturelle judéo-allemande. Les principales gagnantes allemandes de cette prestigieuse manifestation internationale sont les danseuses juives allemandes, Ruth Sorell-Abramowitsch et Julia Marcus, qui comptent précisément parmi les premières victimes du régime hitlérien. Le critique polonais Glowacki souligne l'étrangeté de la situation : "Il est loisible à quiconque veut se préoccuper de la pureté de la race de plusieurs d'entre eux, de consulter Monsieur Hitler. En tous cas, il n'est point douteux, ni contestable que l'art de la danse qu'ils ont montré est un art de provenance allemande"³⁵. La presse juive polonaise fait de même : "L'ironie du destin veut que les victimes du régime de Hitler ont représenté l'Allemagne au concours, où elles ont été couronnées par un jury remarquable"³⁶. L'ambiguïté est portée à son comble avec la réception de l'ambassade d'Allemagne. Le concours est patronné par Madame Beck, épouse du ministre des Affaires étrangères³⁷ et par la comtesse Hélène de

35 St. Glowacki, "Le premier concours international de danse à Varsovie", *Les Archives Internationales de la danse*, 15 juillet 1933, n° 3, p. 115-117.

36 "Die Ironie des Schicksals hat es gewollt, dass die Opfer des Hitler-Regimes Deutschland im Tanzwettbewerb vertreten, wo sie vor hervorragenden Vertreter der Tanzkunst den ersten Rang erfochten haben", in *Nacz Przegląd*, date inconnue.

37 Le colonel Jozef Beck, accède en novembre 1932 à son poste de ministre des Affaires étrangères. Il sera le principal acteur du renversement des alliances franco-polonaises et du rapprochement avec l'Allemagne en 1933-34 (Raymond Poidevin, Jacques Bariéty, *Les relations franco-allemandes, 1815-1975*, Armand Colin, Paris, p. 289). Chaque jour du concours est assorti de nombreuses festivités : accueil au palais du ministère des Affaires étrangères, souper et spectacle à la résidence royale de Lazienki, bal à l'hôtel Europejski, excursion sur la Vistule, etc. En outre, de gros moyens sont déployés pour faciliter le séjour des artistes. Ceux-ci bénéficient de visas accordés gratuitement par le consulat, de billets de chemin de fer et de logements à prix réduits, tandis que des interprètes et des guides sont mis à leur disposition (OpG Paris, Programmes, "Concours international de la

Potocka, dont le salon à Natolin est traditionnellement ouvert aux milieux diplomatiques³⁸. Le nouvel ambassadeur d'Allemagne à Varsovie, le comte von Moltke, se doit lui aussi d'honorer la rencontre. Il donne une réception en hommage aux lauréates³⁹, alors même que son ambassade est gardée nuit et jour, sur sa demande expresse, contre l'agitation juive polonaise anti-hitlérienne⁴⁰.

Les danseuses de l'Opéra municipal de Berlin, Julia Marcus et la première ballerine Ruth Abramowitsch, toutes deux dites "demi-juives" et sympathisantes communistes, ne font plus partie du corps de ballet depuis avril 1933. Elles ont été renvoyées à la suite de la promulgation de la "loi sur le redressement de la fonction publique" qui écarte de leurs postes les fonctionnaires désignés par les nazis comme juifs ou politiquement suspects. Georg Groke est également congédié de l'Opéra en raison de son engagement politique aux côtés de ses collègues⁴¹. Julia Marcus incite ses amis à préparer le concours afin de pouvoir quitter l'Allemagne de façon légale. Ainsi explique-t-elle : "Le concours de Varsovie était la chance inespérée de quitter l'Allemagne nazie sans tomber dans les mains de la Gestapo. Comme nous nous étions joints aux danseurs non suspects du *Staatsoper* (Rolf Arco et Alexander von Swaine), notre départ ne ressemblait pas à une fuite, voire une émigration, ce qu'il fallait à tout prix éviter. La raison "officielle" était uniquement le concours de Varsovie". C'est seulement à Varsovie que les trois danseurs comprennent que leur exil sera plus long qu'ils ne l'imaginent : "Nous ne pensions pas quitter l'Allemagne définitivement, mais comme la presse polonaise, surtout la presse juive, relatait l'envers du décor nazi, il fut évident que nous ne pouvions plus rentrer"⁴². Julia Marcus part à l'automne en tournée en Suisse, puis s'installe à Paris, renonçant à rejoindre le metteur en scène Erwin Piscator en URSS à cause de l'avis défavorable de sa mère, elle même restée à Hanovre. Faute d'être repris à l'Opéra municipal de Berlin, comme il l'espérait, Georg Groke reste à Varsovie avec sa compagne Ruth Abramowitsch. Jusqu'à la veille de la guerre, tous deux partagent leurs activités entre leurs nouvelles écoles respectives et des tournées communes en Pologne, en Palestine et en Amérique du sud⁴³.

danse artistique individuelle de Varsovie", *Bulletins du 1. Concours international de la danse artistique individuelle*).

38 Que les réseaux de l'aristocratie se mêlent en cette occasion à ceux du pouvoir n'est pas surprenant. L'aristocratie - ici les Potocki, célèbre famille de magnats, exilée en France jusqu'à la première guerre mondiale - ne néglige aucune occasion pour manifester sa reconnaissance envers le Maréchal Pilsudski, qui a rendu à la Pologne son indépendance et sa fierté nationale ; Jules Laroche, *La Pologne de Pilsudski, Souvenirs d'une ambassade, 1926-1935*, Paris, Flammarion, 1953, p. 95-101.

39 Giora Manor, "The first International Artistic Dance Competition, Warsaw, Poland, 1933", in *Israel Dance*, avril 1993, n° 1.

40 Jules Laroche, *op. cit.*, p. 124.

41 Outre leurs talents de danseurs de scène, ces trois anciens élèves de Mary Wigman savent aussi manier la satire politique dans les cabarets berlinois, cela jusqu'au printemps 1933. Ce rare privilège de pouvoir mener une vie artistique privée parallèlement à leur engagement à l'Opéra leur avait été accordé par leur maître de ballet, Lizzie Maudrik.

42 Correspondance avec Julia Marcus et Georg Groke, le 20 août 1994.

43 Interview de Georg Groke à Badhoneff, le 9 mars 1994.

Lotte Goslar, ancienne élève de l'école Wigman et membre du Groupe Palucca à la fin des années 1920, s'est distinguée à Berlin comme danseuse grotesque à la Scala et au Cabaret des Comiques. Elle quitte également la capitale allemande à la suite de la fermeture des cabarets politiques et se réfugie en Suisse après la rencontre de Varsovie, où elle participe un temps aux manifestations antinazies du Cabaret du Moulin à poivre d'Erika Mann⁴⁴. Jo Mihaly, également formée par Mary Wigman, commençait à se faire connaître en Allemagne par ses pantomimes de critique sociale. Elle était membre depuis le début des années 1930 du Syndicat de l'opposition rouge (*Rote Gewerkschaft Opposition*) et de l'Aide rouge (*Rote Hilfe*). Après le concours, elle rejoint Zurich où se trouve son mari, l'acteur Leonard Steckel⁴⁵. Enfin le critique de danse Josef Lewitan, éditeur depuis 1928 de la revue *Der Tanz*, est déchu de ses fonctions en juillet 1933, à son retour du concours de Varsovie. L'ironie veut que son compte-rendu sur la rencontre polonaise ait été publié dans le premier numéro de la nouvelle rédaction, à côté de la notice qui signifie son renvoi⁴⁶. Frappé d'interdiction de travail en tant que "Juif", il émigre en 1935⁴⁷.

Ces exils forcés ont un grand impact sur le destin professionnel de ces individus. En 1933, ils ont entre 25 et 30 ans et ne sont qu'au début de leur carrière. S'ils ont déjà conquis leur place au sein de la bohème berlinoise, le concours de Varsovie est leur première opportunité internationale. En effet, seuls Ruth Abramowitsch et Georg Groke, réputés pour leurs brillants duos à l'Opéra municipal de Berlin, sont reconnus comme des artistes mûrs. Ils n'éprouvent d'ailleurs pas de difficulté à poursuivre leur carrière durant les années 1930, d'autant que la Pologne offre un terrain favorable à l'éclosion de la danse moderne. En revanche, de jeunes artistes comme Lotte Goslar et Jo Mihaly ont moins de chance. La coupure avec le milieu du cabaret satirique berlinois constitue pour les deux danseuses un handicap majeur. Elles ne trouvent leur public que dans le milieu des exilés allemands⁴⁸. Julia Marcus quant à elle, promise à un brillant avenir à Varsovie avec ses caricatures de Gandhi et de Gerhart Hauptmann, peine à trouver un écho auprès du public parisien, moins sensible à la

44 Werner Röder, Herbert Strauss (dir.), *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés, 1933-1945*, Munich, K. S. Saur, 1980-1983 ; Susan Manning, "Gespräch mit Lotte Goslar", in *Tanzdrama Magazin*, 1988, n° 5, p. 18-21.

45 Leonard Steckel, ancien acteur de la troupe Piscator, a lui-même été renvoyé de la Volksbühne. Il est engagé depuis à la Maison du théâtre de Zurich ; Werner Röder, *op. cit.* ; Werner Mittenzwei, *Exil in der Schweiz*, Leipzig, Reclam, 1978.

46 Joseph Lewitan, "Der erste internationale Solotanz-Wettbewerb", in *Der Tanz*, juillet 1933, n°7, p. 4-8.

47 in Werner Röder.

48 Lotte Goslar voyage durant toutes les années 1930 en Hollande, en Belgique, en Tchécoslovaquie et aux Etats-Unis avec le cabaret Die Pfeffermühle d'Erika Mann, tout en se produisant indépendamment dans quelques théâtres de l'exil à Prague et à Broadway. Mais sa carrière artistique n'aboutit véritablement qu'après la Seconde guerre mondiale, lorsqu'elle fonde à New York, en 1954, la troupe du Pantomime Circus. Quant aux succès chorégraphiques de Jo Mihaly durant les années 1930, ils ne peuvent se comprendre en dehors de l'engagement politique de l'artiste dans la lutte antifasciste et sont strictement circonscrits à ce temps de l'exil. Après avoir monté avec Ernst Busch un programme de chants et de danses satiriques à la Maison du peuple de Zürich, elle dirige de 1934 à 1938 la troupe d'*agit-prop* du Nouveau Choeur, avant de se lancer définitivement dans la résistance illégale avec le KPD ; Werner Röder, *op. cit.* ; Werner Mittenzwei, *op. cit.*

gouaille berlinoise qu'au néoclassicisme de Serge Lifar ou au romantisme de la famille Duncan⁴⁹. Elle finit par se lier d'avantage aux milieux littéraires, notamment avec Robert Desnos et ses amis surréalistes, plus réceptifs à ses croquis chorégraphiés de l'actualité. Quant au célèbre critique de danse Josef Lewitan, il semble abandonner toute activité artistique après son départ en exil aux alentours de 1937⁵⁰.

Mais la majorité des danseurs allemands présents à Varsovie retourne à Berlin à l'issue de leur prestation. Les plus expérimentés - Elisabeth Duncan, Hertha Feist, Valeria Kratina, Alexander von Swaine, Berthe Trümpy - poursuivent pour la plupart une carrière déjà bien engagée, tandis que les plus jeunes - Rolf Arco, Afrika Doering, Lea Niako, Heide Woog - commencent la leur. Tous bénéficient de la politique culturelle de la nouvelle Chambre théâtrale du Reich, particulièrement attentive à donner de nouvelles structures à la danse et à lui fournir des programmes d'envergure. Alexandre von Swaine, ancien de l'école Eduardova, et Rolf Arco, élève de Max Terpis, sont engagés dès le printemps 1933 au théâtre municipal de Berlin pour remplacer les danseurs renvoyés du corps de ballet⁵¹. Ils se font remarquer aux Festivals allemands de la danse de 1934 et 1935, ainsi qu'aux Jeux olympiques de 1936, lors des soirées du village olympique⁵². Afrika Doering, ancienne élève de l'école Skoronel-Trümpy, continue d'enseigner la danse amateur à Berlin et participe, comme ses confrères, au Festival allemand de la danse de 1934 et aux spectacles du village olympique⁵³. Berthe Trümpy faisait partie, avec Ruth Abramowitsch, du premier et très remarqué Groupe Wigman avant de rejoindre Vera Skoronel dans son école berlinoise. Durant les années d'avant-guerre, elle participe à la plupart des manifestations officielles de la danse, étant notamment la chorégraphe attitrée du régisseur Hans Niedecken-Gebhardt pour ses mises en scène de masse⁵⁴. Valeria Kratina, tour à tour élève d'Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban et Mary Wigman, puis chorégraphe du

49 L'écrivain de la danse Ferdinand Divoire, précoce admirateur de la danse moderne en France, critique féroce le style satirique de Julia Marcus, auquel il préfère le romantisme de la famille Duncan. La danseuse participe néanmoins activement, tout au long des années 1930, aux rencontres des Archives Internationales de la Danse - seul lieu de réunion multiculturel de la danse à Paris - et présente quelques soirées avec Valeska Gert et Erwin Piscator lors de leur passage en France. Puis, après la guerre, elle devient chroniqueur de théâtre, publiant régulièrement ses articles dans les *Nouvelles Littéraires*. Interviews au domicile de l'artiste à Massy-Palaiseau, les 15 avril 1992 et 7 janvier 1993.

50 Ne pouvant publier dans les revues allemandes après son retour de Varsovie, Joseph Lewitan écrit encore quelques articles en 1934 grâce à son ami Rolf de Maré dans la revue française des *Archives Internationales de la Danse*. Puis son nom disparaît définitivement des publications de la danse. Après quelques années passées en France et au Maroc, on le retrouve aux États-Unis après la guerre, où il travaille pour les Nations unies. Werner Röder, *op. cit.*

51 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*, Verlag Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen, Berlin, 45e année, 1934, p. 247.

52 Leurs performances sont annoncées dans le journal du village olympique, *Der Dorfbote*, qui paraît entre le 19 juillet et le 16 août 1936.

53 Les listes des participants des Festivals allemands de la danse et des manifestations des Jeux olympiques se trouvent respectivement in BA Potsdam, R 50.01, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, "Deutsche Tanzbühne", n° 245, et dans les annonces du journal *Der Dorfbote, Anzeiger für das Olympischen Dorf*, juillet-août 1936, n° 1 à 5.

54 Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, "... Jeder Mensch ist ein Tänzer". *Ausdrucstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas-Verlag, 1993, p. 147-149.

Groupe Hellerau-Laxenburg durant les années 1920, occupe, quant à elle, un poste de maître de Ballet au théâtre de Karlsruhe de 1933 à 1937, puis est nommée jusqu'en 1944 au théâtre de Dresde⁵⁵. Elle fait partie en 1940, ainsi que Rosalia Chladek, de la Compagnie de la Scène de danse allemande (*Deutsche Tanzbühne*) dirigée par Hans Niedecken-Gebhardt sous les auspices de la Chambre théâtrale du Reich⁵⁶. Elisabeth Duncan⁵⁷, soeur cadette d'Isadora, et Hertha Feist⁵⁸, héritière de Rudolf von Laban, continuent de diriger deux des plus anciennes écoles de danse moderne d'Allemagne, ouvertes respectivement en 1904 à Munich et en 1920 au centre de Berlin. Elles mettent leur enseignement au service de l'organisation nazie "La force par la joie", qui encadre les activités de loisirs, et elles poursuivent leur travail sans interruption jusqu'à la fin de la guerre. Enfin, Heide Woog, responsable depuis les années 1920 d'un chœur labanien à Mühlheim, participe dès 1933 au développement du théâtre de masse du régime, mettant en scène notamment des pièces de Richard Euringer, l'un des auteurs officiels du théâtre *Thing*⁵⁹. En dernier lieu, Lea Niako, danseuse médiocre, utilise même le concours comme objet de promotion pour sa carrière. Au printemps 1936, elle adresse une lettre à Goebbels en personne, dans laquelle elle dénonce le concours de Varsovie comme une manifestation antinazie, au sein de laquelle elle aurait été la seule "opposante"⁶⁰.

L'évocation succincte de ces destins croisés révèle une situation historique marquée par la politique d'exclusion du régime nazi. Certains danseurs en tirent profit, réalisant hâtivement leurs ambitions personnelles et professionnelles. D'autres en subissent les effets de plein fouet et se voient contraints à l'exil. Au demeurant, le climat qui a dominé au concours de Varsovie et la nature des échanges qui se sont établis entre les danseurs restent difficiles à évaluer. Si les précieux témoignages de Julia Marcus et de Georg Groke éclairent les enjeux de l'exil, le récit de ceux - majoritaires - qui retournent en Allemagne manque. Bien qu'il soit de notoriété publique dans la presse juive polonaise de l'époque que les lauréates du concours comptent parmi les premières victimes du régime hitlérien, on ignore si cette situation a provoqué des débats⁶¹. Alexander von Swaine a-t-il connu ou a-t-il voulu connaître la situation de Josef Lewitan et de sa femme, Eugenia Eduardova, celle qui l'a formé à la danse ? Max Terpis, qui refuse sous le nazisme d'appliquer les lois antisémites dans son école de Berlin⁶², s'est-il déjà démarqué à Varsovie ? Rudolf von Laban, maître de ballet de l'Opéra national de Berlin, a-t-il

55 Helmut Günther, Horst Koegler, *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart, Reclam Verlag, 1984, 1985.

56 BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

57 BDC, Dossier Elisabeth Duncan, n° 2110/0001/21.

58 Archives privées de Elisabeth Böhme, Berlin. Le critique de danse Fritz Böhme était lié à la famille Feist par son premier mariage. Il a suivi et encouragé Hertha Feist durant toute sa carrière.

59 Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 143.

60 Courrier de Lea Niako adressé le 22 juin 1936 au ministre de la propagande ; BA Potsdam, R 50.01, RMfVP, n° 243.

61 On souligne dans les pages de *Nacz Przegląd* la situation particulière des anciennes ballerines de l'Opéra.

62 Courrier de Hannah Kroner-Segal, New-York, le 18 février 1994.

eu quelques mots pour les danseuses renvoyées de chez Lizzie Maudrik, notamment pour Julia Marcus qu'il surnomme son "meilleur notateur"⁶³ ?

Julia Marcus se souvient que les rapports qu'elle avait avec ceux qu'elle nommait "les normaux" ont été "corrects". Faut-il en conclure que la situation d'exclusion des participantes "juives" n'était pas perçue comme un fait d'exception, représentatif d'un bouleversement général de la société allemande ? Ceci tendrait à confirmer l'indifférence du milieu des danseurs à la chose politique. C'est en tout cas une interprétation communément partagée à l'époque par la minorité des danseurs de gauche. Hans Weidt n'a de cesse de provoquer les danseurs qu'il trouve "asociaux" : "Il ne suffit pas seulement de savoir bien danser. Le danseur doit aussi savoir ce qu'il danse et ce pour quoi il danse"⁶⁴. Probablement l'indifférence de ces artistes aux défis politiques et le poids des enjeux personnels, c'est-à-dire des concours où se joue leur avenir professionnel, expliquent ces décalages. Qu'il ait été feint ou non, l'apolitisme des danseurs rappelle en tout cas l'attitude d'autres milieux, universitaires notamment, qui, pour ne pas mettre en péril leur carrière, ont préféré fermer les yeux sur les bouleversements politiques de l'Allemagne⁶⁵. En outre, il n'est pas certain que les danseurs juifs allemands aient été plus conscients que leurs collègues allemands des conséquences de leur renvoi. Julia Marcus ne se souvient pas avoir échangé de propos particuliers avec ses consœurs autrichiennes. Pourtant, toutes émigrent au cours des années 1930. Gertrud Kraus part dès 1935 en Palestine⁶⁶, Gertrud Bodenwieser fait une escale en France durant l'été 1938, avant de rejoindre la Colombie⁶⁷, et Hilde Holger quitte Vienne pour Bombay en juin 1939⁶⁸. Josef Lewitan surtout témoigne dans le récit qu'il fait du concours d'un ton étonnamment obligeant à l'égard de l'ambassadeur d'Allemagne et de ses attachés de presse⁶⁹. Il est encore à l'époque rédacteur en chef de la revue *Der Tanz*, et entend participer en tant que tel à la vie culturelle allemande.

On peut affirmer toutefois que le concours de Varsovie de juin 1933 est à la fois le dernier rassemblement représentatif de la diversité de la danse des années 1920 et la première manifestation d'une scission politique profonde du milieu de la danse. S'il prolonge indéniablement le climat de curiosité artistique des congrès allemands de la danse de la fin des années 1920 et du concours de Paris⁷⁰, il inaugure aussi la rupture entre les premières victimes

63 Correspondance avec Julia Marcus et Georg Groke, le 20 août 1994.

64 OpG Paris, Dossier d'artiste Jean Weidt ; Petra Weisenburger, "Tänzer sind unsozial. Zur Erinnerung an Jean Weidt", in *Tanzaktuel*, octobre 1986, p. 17-21.

65 Voir à ce propos le récit du philosophe Karl Löwith, *Ma vie en Allemagne avant et après 1933*, Paris, Hachette, 1988 (1ère édition allemande 1986).

66 Judith Brin Ingber, "The gamin speaks : conversation with Gertrud Kraus", in *Dance Magazin*, mars 1976, p. 45-50.

67 Werner Röder, *op. cit.*

68 D. Hirschbach, *Hilde Holger*, Verlag Zeichen und Spuren, 1990.

69 Joseph Lewitan, "Der erste internationale Solotanz-Wettbewerb", in *Der Tanz*, juillet 1933, n° 7, p. 8.

70 A l'exception de Jo Mihaly et de Rosalia Chladek, nombre de danseurs du concours de Varsovie ont fait leurs débuts de solistes lors des congrès de la danse de Magdeburg, Essen et Munich. Ainsi Alexander von

du nazisme et les artistes conformistes. Le concours international de Vienne de juin 1934 confirme cette scission. Dernière véritable manifestation cosmopolite ayant pour credo la découverte de nouveaux talents⁷¹, elle se déroule sans la présence des danseurs d'Allemagne et des artistes en exil⁷². Les uns sont préoccupés par leur intégration dans les nouvelles structures du Reich, les autres par leur survie à l'étranger. Seul Josef Lewitan, sans travail à Berlin, fait partie du jury aux côtés de son ami Rolf de Maré. Tous deux sont initiateurs au terme du concours d'une Société internationale de la danse, dont les buts poursuivent l'esprit d'échange interculturel des deux concours précédents⁷³. Par la suite, les manifestations de la danse organisées à Berlin (les Festivals allemands de la danse de 1934 et 1935 et les Heures de la danse des années 1937 et 1938), entérinent définitivement la fermeture du milieu artistique allemand aux échanges internationaux. Le Concours international instauré à l'occasion des Jeux olympiques de 1936 n'a, quant à lui, que l'apparence d'une rencontre cosmopolite, les participants étant des danseurs reconnus par le régime nazi ou des groupes folkloriques étrangers, plus proches de l'art *völkisch* que de la danse artistique⁷⁴.

c. Les chassés-croisés de Kurt Jooss et Mary Wigman

Les tournées de l'hiver 1932-33 du Groupe Wigman aux États-Unis et de la Compagnie Jooss en Europe confirment ces premières scissions politiques. Elles engagent non seulement de façon décisive la carrière des deux artistes, mais elles reflètent aussi leur état d'esprit de citoyen. Les deux individus vivent à l'époque des feux de leur récente renommée internationale. Mary Wigman compte à son actif de soliste deux brillantes tournées américaines, tandis que Kurt Jooss est depuis l'été 1932 le gagnant du concours des Archives Internationales de la

Swaine en 1927, Lotte Goslar, Julia Marcus et Ira Prusicka en 1930, ont vu leurs talents de chorégraphes reconnus, telles Hertha Feist en 1927 et 1928, Valeria Kratina en 1928 et 1930, ainsi que Gerturd Kraus, Ellinor Tordis et Heide Woog en 1930 - ; Hedwig Müller, "III. deutscher Tänzerkongress, Deutsche Tänzerwoche, München 1930. Eine Dokumentation", in *Tanzdrama Magazin*, Cologne, 1990, n° 13, p. 17-29.

71 Les treize groupes et quatre-vingt solistes venus d'Europe centrale, orientale et des continents américains et asiatiques sont, sauf exception, des danseurs amateurs. Dr. Wolfgang Born, "Le concours international de danse à Vienne", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 juillet 1934, n° 3, p. 111-113.

72 Margarethe Wallmann fait en ce sens figure d'exception. Ancien membre du premier Groupe Wigman, ayant quitté Berlin dès 1933, elle est - grâce à sa collaboration régulière aux festivals de Salzburg - déjà introduite dans les milieux artistiques autrichiens lorsqu'elle est nommée maître de ballet de l'Opéra national de Vienne en 1934. Des danseuses juives présentes au concours de Varsovie, on ne retrouve que l'autrichienne Gertrud Kraus, et la gagnante de Vienne, Pola Nirenska, retournée en Pologne après la dissolution du Groupe Wigman en mars 1933.

73 Les buts assignés à la Société internationale de la danse sont "d'aider les jeunes danseurs à faire connaître leur talent, de favoriser l'expansion de l'art chorégraphique et de développer dans le public le goût et la compréhension de la danse". Les vingt-sept membres du jury du Vienne, eux-mêmes venus de douze nations différentes, sont co-signataires. Centrée à Vienne sous le patronage du Dr. Sigmund Rosner et de la danseuse Grete Wiesenthal, l'association diffuse ses communications dans les revues *Der Tanz*, *The Dancing Times* et *Les Archives Internationales de la Danse* ; "Une société internationale de la danse", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 juillet 1933, n° 3.

74 Ce concours incarne en cela parfaitement la stratégie en trompe-l'œil des Jeux olympiques allemands, qui présentés comme une rencontre fraternelle entre les nations servent, en réalité, les ambitions grégaires du gouvernement nazi. Voir à ce propos Jean-Marie Brohm, 1936, *Jeux olympiques à Berlin*, Bruxelles, Complexe, 1983, 221 p.

Danse. Pourtant au-delà de leur renommée, tout distingue les deux artistes, leur façon de voyager à l'étranger, leur conception du rôle de l'art dans la société, les rapports qu'ils entretiennent avec les membres de leur groupe, et surtout leur style chorégraphique. Wigman revient à la mi-mars 1933 en Allemagne, l'esprit vainqueur, en dépit du succès modéré de son oeuvre *La Voie* et du déficit financier de sa tournée qui l'oblige à dissoudre son groupe de douze danseuses. Kurt Jooss en revanche, couvert d'hommages de toutes parts pour son ballet *La table verte*, quitte précipitamment l'Allemagne à la mi-septembre avec sa compagnie afin de ne pas avoir à se séparer de ses danseuses d'origine juive. L'une choisit d'ancrer son art dans l'héritage culturel allemand, tandis que l'autre choisit l'option cosmopolite et refuse de sacrifier au succès de sa carrière une partie de sa troupe. Sans doute trouvera-t-on dans le voyage Outre-Atlantique de Mary Wigman des éléments pouvant expliquer son retour dans l'Allemagne nazie. De même, les situations sociales et artistiques des compagnies Jooss et Wigman pourront éclairer la nature des ancrages culturels et politiques des deux chorégraphes.

Mary Wigman : l'attachement au pays

Hedwig Müller présente longuement les tournées américaines de Mary Wigman dans la biographie qu'elle lui consacre. Mais elle s'attache plus à montrer les succès de la chorégraphe et sa découverte de la modernité américaine que les rapports qu'elle entretient avec sa propre culture. Elle ne s'attarde pas sur la dernière tournée de l'hiver 1932-33, à l'époque pourtant où le regard de la danseuse sur son travail et son environnement prend une dimension engagée⁷⁵. Sa confrontation avec la crise économique mondiale, de même que ses relations avec la jeunesse américaine et le milieu de la danse new-yorkais donnent un éclairage inédit sur ses décisions de l'hiver 1933.

Au retentissement artistique des deux premières tournées américaines des hivers 1930-31 et 1931-32 correspond un succès financier inégalé jusqu'alors. Elles permettent à l'artiste de gagner un capital suffisant - 30 000 \$ en 1930 - pour couvrir la majeure partie des besoins annuels de son école de Dresde⁷⁶. Ces tournées ambitieuses de plusieurs mois représentent pour son entreprise privée un moyen audacieux de pallier le désengagement culturel des municipalités et des gouvernements régionaux de Weimar. Le troisième voyage de neuf semaines (de la mi-décembre 1932 à la mi-mars 1933, voyage inclut) n'a cependant ni le retentissement artistique, ni les résultats financiers des années précédentes. Les Américains sont plus sensibles aux solos de Wigman qu'à son travail de groupe, présenté là-bas pour la

⁷⁵ Hedwig Müller, *Mary Wigman, Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Weinheim, Berlin, Quadriga, 1986, p. 170-186, 213-214.

⁷⁶ Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 184.

première fois⁷⁷. Surtout, la crise économique qui ravage les États-Unis disperse le public potentiel des théâtres. Si Wigman revient avec la promesse officieuse par son impresario, Sol Hurok, d'une quatrième tournée pour janvier 1935, elle ne peut continuer d'entretenir son groupe de danse⁷⁸. Les trente-huit soirées américaines permettent à peine de couvrir les besoins de la tournée. Les gages ont nettement diminué par rapport aux années précédentes. Alors que les recettes d'une soirée rapportaient couramment 1000 dollars durant l'hiver 1931-1932, elles n'atteignent parfois pas plus de 120 dollars un an plus tard⁷⁹. Les recettes de la tournée sont emportées en grande partie par la panique bancaire des mois de février et mars 1933⁸⁰. Les douze danseuses se dispersent donc le 16 mars 1933, au lendemain de leur retour à Dresde⁸¹.

La compagnie a connu durant ce voyage une Amérique exténuée financièrement et spirituellement. Si les cinéastes sont encore capables de fantasmes, rêvant comme Mervyn le Roy dans *Gold Diggers* à des femmes couvertes de dollars, c'est bien parce que le rêve américain s'est effondré. Les 513 milliardaires de 1925 ne sont plus qu'une vingtaine en 1932. Pas moins de deux mille entreprises ont fait faillite en 1931, tandis que le chômage atteint un quart de la population active au début de l'année 1933⁸². Les notes de voyage de Wigman sur la situation sociale de New York sont révélatrices de l'approfondissement de la crise. Le regard expressionniste qu'elle portait sur la ville passe de l'exaltation au désenchantement. Ses promenades fascinées des années précédentes dans ce lieu qui, dit-elle, "réveille les images de la Bible et fait surgir à l'esprit les noms de Babylone et de Carthage" cèdent la place à un spectacle désastreux. Ce qui dans l'architecture était aux yeux de la chorégraphe "création harmonieuse issue de l'inspiration et du savoir", "respiration rythmique au coeur du matériau", "événement de la nature", soudain bascule et dévoile "l'autre côté du paradis". Wigman ne voit plus en 1933 que le contraste choquant entre "Radio-City, la vitrine de la nation et des files

77 Le plus célèbre critique de danse américain de l'entre-deux-guerres, John Martin, chroniqueur au *New York Times*, se dit amèrement déçu par *La Voie* : "L'oeuvre fut superficielle et sans grande valeur et le groupe n'a pas su dissiper cette impression par son manque de force intérieure et de puissance émotionnelle" ("Das Werk schien oberflächlich und unbedeutend, und der Gruppe fehlte es an innerer Kraft und emotioneller Potenz, diesen Eindruck zu zerstrauen"); in *Der Tanz*, 1933, n° 2, p. 11.

78 Wigman note l'annonce dans son journal, le 5 mars 1933 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n° 83/73/142.

79 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n° 83/73/142.

80 Quelques jours avant le départ de la troupe, le nouveau président Roosevelt décrète la fermeture nationale des banques. Il déclare le 4 mars, lors de son discours d'inauguration, un moratoire de quatre jours pour tenter de stopper la spirale de manipulation des stocks monétaires et restaurer la confiance des épargnants dans la solvabilité de leurs banques (in Jean Heffer, *La grande dépression. Les USA en crise, 1929-33*, Paris, Gallimard, 1976, 1991, p. 82). Wigman ne peut donc avoir accès à son compte bancaire et dispose en tout et pour tout de cinq dollars pour achever son séjour new-yorkais avec sa troupe (AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n°83/73/142) ; D'après Paula Padani, à l'époque élève à la filiale Wigman de Hambourg, un ami aurait financé le voyage de retour de la troupe en Allemagne (Interview à Paris, le 2 octobre 1993).

81 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1933-1934, Kalendarium", n° 83/73/149. Les douze danseuses sont Katia Bakalinska, Bella Chason, Erika Czollek, Gerda Reh, Meta Menz, Grete Curth, Ann Port, Veronika Pataki, Else Schettler, Erika Triebisch, Pola Nirenska et Vera Zahradnik : AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Programmes".

82 Jean Heffer, *op. cit.*, p. 124, 218.

d'affamés sans travail". Les gratte-ciel qui incarnaient selon elle, "ce que doit être l'architecture, une forme ayant un sens, un accomplissement dépassant l'utilitaire et indiciblement beau", ont perdu leur âme. "La puissance et la volonté, la force et la hardiesse" qu'elle voyait à l'oeuvre dans l'Empire State Building, "pierre noble dans le diadème des gratte-ciel de New York"⁸³, ne servent plus qu'à souligner "la dépression, l'envers sombre de l'histoire de cette ville". Elle note en février 1933 : "Le monde entier est chômeur. Malgré tout Rockefeller bâtit sa Radio City"⁸⁴ plus rapidement que ce que l'oeil ne peut suivre et dilapide des millions ! Mais personne ne vit derrière ces façades luxueuses ! (Les) cuisines, appartements et magasins restent vides"⁸⁵.

De cette découverte de la faillite de la richesse américaine, la danseuse tire cette conclusion à la veille de son embarquement pour Hambourg : "Une chose ne vaut pas la peine dans la vie : aspirer à la possession et à la richesse"⁸⁶. La tournée de Wigman aura été à l'image de New York, un kaléidoscope d'images entrechoquées où se mêlent gloire artistique et incertitude matérielle, fascination des grands espaces et limitation soudaine des possibles. L'anarchie qui dévaste la vie sociale a aussi atteint le monde des arts. L'accueil modéré des critiques de danse américains n'explique ni l'échec financier de la tournée, ni le succès du groupe auprès du grand public. Les notes de voyage de Wigman attestent d'une autre contradiction encore : le sentiment d'accomplissement de la chorégraphe. Elle commence son voyage par cette profession de foi : "Nous avons juré de donner notre vie à la danse, tout le reste nous est égal". Elle l'achève sur cette confiance : "un cocktail de champagne ou une bière à la main, nous lançons ensemble trois fois hurra : "c'était beau en Amérique" !" ⁸⁷. En dépit des difficultés multiples, elle semble avoir atteint ses objectifs les plus chers, à savoir faire connaître son travail de groupe aux États-Unis et redorer sa gloire amoindrie en Allemagne par les querelles de clan des années précédentes et par l'échec partiel du *Monument au morts*.

83 À propos de l'Empire State Building, la chorégraphe écrit lors de sa seconde tournée : "(...) Dieses ist Architektur, sinnvolle Formung, Erfüllung und Überwindung des nur Zweckhaften, und unsagbar schön (...). Das Unsagbare, Fluidale, die Bau-Seele, der in das Material gebannte rhythmische Atem. Gewalt und Wille, Kraft und Kühnheit sind hier am Werk, sind herrlich (...)" ; "Die Schönheit Amerikas", in *Die Vossische Zeitung*, 2 janvier 1932.

84 Radio City est un vaste complexe architectural destiné aux loisirs des new-yorkais. Il comprend, outre deux petits théâtres, une gigantesque salle de spectacle de 6000 places. Le monument est inauguré le 27 décembre 1932 par une luxueuse soirée de danse, organisée par Monsieur Rothafel ; John Martin, "New-York", in *Der Tanz*, février 1933, n° 2.

85 "Arbeitslos die ganze Welt ! Trotzdem baut hier Rockefeller seine Radio-City schneller als das Auge es fassen kann (...) und verschwendet die Millionen ! Aber keine Menschen wohnen hinter diesen prunkfassaden ! Leer steht Küche, Wohnung, Laden" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n° 83/73/142.

86 "Eines lohnt sich nicht im Leben : nach Besitz und Reichtum streben" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n° 83/73/142.

87 "Wir haben uns geschworen unser Leben für den Tanz (...), alles anderes ist uns Schnuppe !" ; "Gemeinsam rufen wir, bei Champaign-cocktail und Bier ein dreimaliges Hurrah : "schön war's in Amerika" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n° 83/73/142.

Les effets désastreux de la crise économique sur cette tournée, loin de faire prendre conscience à la chorégraphe des nouvelles dépendances du marché de l'art, la confirment dans l'idée romantique de la supériorité spirituelle de l'art sur le monde matériel. L'artiste retourne dans son pays avec la certitude que l'accès à la réussite ne passe pas par le succès matériel, mais bien par celui des idées. A l'aube des années 1920, ce mépris des valeurs pécuniaires au bénéfice de l'aventure artistique était, certes, un gage de protestation contre une société paralysée dans ses certitudes de l'ordre immuable des choses⁸⁸. Mais dans le contexte des années 1930, les exigences professionnelles ont pris le pas sur la bohème. Or, loin de percevoir cette évolution, Mary Wigman persiste - comme aux congrès de la danse - dans son discours idéaliste. Elle revient en Allemagne plus que jamais engagée pour sa danse, persuadée que l'idée de l'art triomphera un jour des contraintes du monde matériel. Ce décalage manifeste entre son engagement missionnaire et les enjeux réels de l'art dans une société en crise éclaire l'état d'esprit de la chorégraphe en mars 1933. Elle ne voit pas le monde tel qu'il est, avec les nouvelles contraintes idéologiques et sociales qui pèsent sur l'art, mais tel qu'elle l'imagine. Pour l'heure, seule compte la perpétuation de son oeuvre.

Quelques remarques sur la manière dont la chorégraphe envisage son voyage outre-mer et sa rencontre avec les milieux artistiques américains confirment cette idée d'un retour animé d'un sentiment "missionnaire". Son amour des voyages est inséparable de sa conscience d'artiste missionnaire, comme de son attachement viscéral à sa terre natale. Ses motivations sont moins celles du voyageur ethnologue curieux d'autres mondes, que celles du conquérant, engagé dans un combat pionnier. Ainsi déclare-t-elle à la radio en octobre 1931, à la veille de son second départ pour les États-Unis : "Je crois qu'il y a encore aujourd'hui en chaque Européen qui va de l'autre côté [de l'Atlantique] un reste de l'héritage de Christophe Colomb, un peu de cette fièvre de conquête et d'aventure !", et elle ajoute à propos de sa première tournée américaine : "En moi aussi, je sentais l'attente grandir jusqu'à la fièvre... Déjà le premier jour me montrait clairement que j'aurais à combattre, qu'il me faudrait conquérir... C'était chaque fois une question de victoire ou de défaite. Il n'y avait pas de moyen terme"⁸⁹. De la même façon que les conquistadores, l'enjeu de ses tournées n'est pas tant la recherche pacifique d'espaces vierges qu'un besoin d'étendre à d'autres lieux une vision du monde. Faire apprécier sa danse au public américain est un moyen pour Mary Wigman de prouver la vérité de

⁸⁸ Son père, Heinrich Wiegmann, tenait avec ses frères, August et Dietrich, un commerce de machines à coudre et de bicyclettes. Son oncle Dietrich, tuteur de Mary après le décès de son père, s'était opposé à ce qu'elle prépare le baccalauréat et étudie à l'université, ne voulant pas de "bas-bleu dans la famille". Le départ de la jeune femme à la cité-jardin d'Hellerau pour suivre les cours de gymnastique rythmique de Dalcroze signifie une rupture avec la mentalité familiale ; in Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 12, 16.

⁸⁹ "Ich glaube, beinahe in jedem Europäer, der nach drüben fährt ist auch heute noch ein Rest Columbus Erbteil lebendig. Ein Stückchen Eroberer- und Abenteuerdrang ! Auch in mir hatte sich eine bis zur Fieberhaftigkeit gesteigerte Erwartung angesammelt (...). Schon der erste Tag (...) zeigte mir deutlich, dass ich zu kämpfen hätte, erobern müsste (...). Es ging jedesmal um Sieg oder Niederlage. Ein Mittelding gab es nicht." ; AK Berlin, fonds Wigman, "Mitteldeutscher Rundfunk, 16 octobre 1931", n° 83/73/1600.

son message artistique. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre son attachement particulier à la jeunesse américaine. La chorégraphe doit non seulement le succès de ses tournées à la jeune génération, mais aussi, à plus long terme, celui de la diffusion de son style dans le milieu américain de la danse. Elle en est parfaitement consciente : "L'enthousiasme sincère de ces jeunes gens, leur foi fanatique en la nouvelle danse allemande a beaucoup contribué à donner outre-mer un accent particulier au nom de Mary Wigman"⁹⁰.

L'attachement de la danseuse pour l'Amérique est ainsi indissociable de son mysticisme missionnaire. Si elle aime ce pays, ce n'est pas uniquement parce qu'il est un lieu de conquête parfait pour son art, mais aussi parce qu'il offre un terrain réceptif à la culture allemande. Elle conçoit ses tournées moins comme une pratique courante dans le milieu international de l'art que comme un moyen efficace d'exporter un aspect représentatif de la culture allemande. Ainsi écrit-elle à propos de sa première tournée : "Avec l'aide de ce travail, la culture allemande prépare son chemin en Amérique et un morceau de terre est conquis"⁹¹. Ce discours culturel est ambivalent. Certes, la danseuse ne cache pas son attachement pacifiste et estime que ses tournées sont propices au rapprochement culturel entre les peuples. Elle a clairement conscience d'être aux États-Unis l'un des premiers ambassadeurs d'une Allemagne en voie de reconstruction, porteuse d'idées neuves, et elle est fière que sa danse en soit le véhicule⁹² : "On était étrangement surpris que la danse artistique de l'Allemagne lourdement accablée, s'exprime de façon si saine et vivante... Partout je rencontrais la même estime pour l'esprit allemand, dont la renaissance de la danse se faisait le représentant"⁹³. Mais qu'elle soit si sensible au succès de sa danse comme "art allemand", contribue à renforcer l'image d'une artiste patriote, plutôt que celle d'une citoyenne du monde⁹⁴.

Enfin, le retour de Mary Wigman en Allemagne s'explique également par la forte concurrence qui l'oppose aux danseurs new-yorkais. La chorégraphe n'est visiblement pas à

90 "Die ehrliche Begeisterung dieser jungen Menschen, ihr fanatischer Glaube an den neuen deutschen Tanz hat viel mit dazu beigetragen, dem Namen Mary Wigman drüben einen besonderen Akzent zu geben" ; AK Berlin, fonds Wigman, "Mitteldeutscher Rundfunk, 16 octobre 1931", n° 83/73/1600.

91 "Mit Hilfe dieser Arbeit bereitet der deutschen Kultur in Amerika einen Weg und ist ein Stück Boden erobert" ; AK Berlin, fonds Wigman, "Mitteldeutscher Rundfunk, 16 octobre 1931", n° 83/73/1600.

92 Le 30 juillet 1930, quelques mois avant son premier départ pour les États-Unis, Mary Wigman s'adresse au chef du Reichskunstwart, Erwin Redslob, pour lui demander d'être introduite officiellement à la société américaine par le consulat allemand de New York ; BA Potsdam, R 32, RKW, n° 321.

93 "Man war - sonderbarerweise - überrascht, dass die Tanzkunst des schwerbeladenen Deutschland sich als etwas so gesundes und lebenskräftiges äusserte (...). Überall begegnete mir dieselbe Hochachtung vor dem Deutschtum, dass (...) die Neubelebung des Tanzes hervorgebracht hatte ; AK Berlin, fonds Wigman, "Mitteldeutscher Rundfunk, 16 octobre 1931", n° 83/73/1600.

94 Son attachement au pays se remarque par quelques notes nostalgiques dans ses carnets, mais aussi par la fréquence de ses passages dans les milieux d'accueil allemands (séances de cinéma et de théâtre dans des clubs allemands, longues pauses pour boire de la "vraie bière", visites dans la communauté des Mormons ou encore rencontres avec Yvonne Georgi et Harald Kreutzberg, alors en tournée) ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n° 83/73/142.

l'aise dans ce milieu qu'elle surnomme "la secte américaine des danseurs"⁹⁵. Lors de sa première arrivée en novembre 1930, elle est accueillie par l'impresario Sol Hurok qui la voyant "en manteau noir garni de fourrure usagée, avec un chapeau démodé... et son lot de valises bizarres (remplies) de tambours hindous, de cymbales de Bali et de pipeaux", se demande s'il ne va pas offrir au public américain "un cours complet sur Nietzsche, Schopenhauer et Freud"⁹⁶. Il organise avec la *Concert Dancers League* à l'hôtel Piazza un accueil en son honneur, auquel tous les danseurs modernes de New York ne manquent pas de se rendre : Graham, Doris Humphrey, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Charles Weidman⁹⁷. Toutefois, leur enthousiasme reste limité pour une artiste qu'ils considèrent comme une concurrente. Les danseurs américains ont à l'époque le sentiment de voir leurs premiers succès doublés par ceux des artistes européens. L'impresario Sol Hurok exploite lui-même le filon culturel européen dans l'entre-deux-guerres⁹⁸. A cette époque, l'impact culturel de l'Europe sur la jeune nation américaine est tel que le public des théâtres attache plus de valeur aux artistes formés sur le vieux continent⁹⁹. Les danseurs américains, à l'aube de leur carrière, sans reconnaissance culturelle véritable ni soutien officiel, disposent de peu d'armes pour résister à la mode montante de la danse d'expression et du ballet européens, dont les agences de concert et le public sont si friands¹⁰⁰. C'est donc avec un sentiment de consternation qu'ils assistent au succès croissant des tournées de Mary Wigman et de sa nouvelle filiale de New York¹⁰¹.

95 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, America Reise", n° 83/73/142.

96 Sol Hurok, *Impresario, a memoir*, New-York, 1946, Paris, O. Pathé, 1947.

97 Fondée en 1926 par La Sylphe et Ariel Millais, la *Concert Dance League* rassemble, outre Martha Graham, de nombreux danseurs modernes, Doris Humphrey, Charles Weidmann, Hélène Tamaris, Ted Shawn, etc. (in "The need for Dance League", *The American Dancer*, octobre 1931, p. 10).

98 Dans ses mémoires, Sol Hurok note à propos de ce qu'il nomme "la décade de la danse" : "Je redoublais d'efforts pour dépister à l'étranger ce qui pouvait s'y trouver de nouveau, d'exotique et d'intéressant. Je commençais avec Mary Wigman" ; in Sol Hurok, p. 178.

Fils de quincaillier russe, émigré à New York en 1906, Sol Hurok commence sa carrière d'impresario dès 1907 au sein du mouvement ouvrier, en organisant des concerts durant la campagne électorale du socialiste Shipliakoff, candidat à l'assemblée de l'Etat de New York. Puis cofondateur avec son ami Goldberg de la Société musicale Van Hugo, il est l'un des premiers à inviter aux Etats-Unis des artistes russes à l'aube de leur renommée, tels les musiciens Isaac Stern, Artur Rubinstein, ou le théâtre Habima. Amoureux de la danse, il finit par s'y consacrer exclusivement durant les années 1930. Il fait connaître au public américain des personnalités aussi diverses qu'Escudero, La Argentina, Anna Pavlova et Balanchine, Trudi Schoop, le couple Kreutzberg-Georgi, ou encore le Ballet royal de Londres, les Ballets russes et le Bolchoï. Il publie une seconde fois ses mémoires dans *The world of Ballet*, Londres, Robert Hale Limited, 1955.

99 Dan Mac Donagh, *Martha Graham, a biography*, New-York, Washington, Praeger Publishers, 1973, p. 59.

100 Harald Kreutzberg est également considéré comme un adversaire des danseurs modernes américains. Martha Graham apprécie peu qu'il fasse partie à ses côtés du programme de la soirée d'ouverture du nouveau théâtre du Radio City Hall, le 27 décembre 1932. Ce théâtre est pour elle une occasion unique de présenter l'un de ses premiers travaux de groupe, *Choric Dance for an Antique Tragedy* ; in Dan Mac Donagh, *op. cit.*, p. 92.

101 Si Hanya Holm, responsable depuis 1931 de la filiale Wigman de New York, doit faire face à l'hostilité des danseurs américains, elle connaît en revanche un vif succès auprès de la jeunesse new-yorkaise. Largement soutenue par l'impresario Sol Hurok à ses débuts, elle a mis néanmoins plusieurs années à s'imposer dans le milieu de la danse moderne américaine ; Walter Sorell, *Hanya Holm, The biography of an Artist*, Middleton, Connecticut, Wesleyan University Press, 1969, p. 35.

La situation est telle en mars 1933 que l'éventualité de ne pas retourner en Allemagne ne se pose pas. Si les premiers opposants politiques débarquent alors aux États-Unis et si, en dépit des méfiances, des jalons durables sont posés pour la danse moderne, Mary Wigman partage un tout autre état d'esprit que celui des exilés. Tout la rattache à l'Allemagne, sa sensibilité culturelle, son milieu artistique, comme ses intérêts de carrière. Son impresario Sol Hurok le comprit en rédigeant ses mémoires : "Le jour de la dernière élection légale en Allemagne, Mary Wigman se précipite avec Hasting et Meta (Menz) sur les journaux. Elle s'épanouit : la racaille hitlérienne était battue ! Mais en dépit du fait que son argent était déposé dans une banque new-yorkaise, ... qu'elle avait une école à elle et un public qui l'adorait, elle retourna tout de même en Allemagne"¹⁰². L'image dominante du retour de la chorégraphe en Allemagne est bien celle de l'amazone rentrant glorieusement au pays après ses guerres de conquête.

Kurt Jooss : une éthique humaniste

A la même époque, la situation financière, institutionnelle, humaine et artistique de Kurt Jooss et sa compagnie est à l'exact opposé de celle de la chorégraphe. Curieusement, aucune étude comparative de ces deux ensembles n'a été menée jusqu'à présent. Elle le mérite pourtant, car leur mise en parallèle permet de montrer de quelle façon les conflits esthétiques du congrès d'Essen se transforment progressivement en scissions politiques.

Le *Folkwang-Tanztheater-Studio*, fondé en 1928 à Essen comme groupe de danse expérimental, est en Allemagne l'unique troupe privée à avoir accédé depuis 1930 au statut d'ensemble permanent d'un Opéra municipal. Cette exception ne dure que deux années, Kurt Jooss décidant à l'automne 1932 de mettre fin à son contrat de maître de ballet de l'Opéra d'Essen et de restituer à sa troupe son statut privé¹⁰³. Ce changement institutionnel intervient à la suite du succès de *La table verte*, remporté en juillet 1932 au concours de Paris. Réclamée dans les grands théâtres européens, la *Folkwang-Tanzbühne* peut envisager alors une longue tournée de prestige sans craindre la coupure des subventions municipales. Elle est ainsi dès l'automne 1932 à Paris et dans l'Ouest de l'Allemagne, puis durant l'hiver 1933 en Belgique et en Hollande, en mai en Suisse et à Paris, enfin en juin à Londres¹⁰⁴.

Kurt Jooss tente parallèlement de négocier une nouvelle tournée en Allemagne, mais il se heurte aux premières lois antisémites qui menacent trois de ses collègues, les danseurs Heinz Rosen, Ruth Harris et le musicien Fritz Alexander Cohen. Le chorégraphe refuse

¹⁰² Sol Hurok, *op. cit.* Il s'agit des élections législatives du 5 mars 1933. En dépit de la terreur nazie, et des mesures anticonstitutionnelles contre le Zentrum, le SPD et le KPD, le NSDAP n'obtient que 43,9% des voix. La coalition gouvernementale remporte tout juste la majorité absolue ; Norbert Frei, *L'État hitlérien et la société allemande, 1933-1945*, Paris, Seuil, 1994, p. 330.

¹⁰³ Anna et Hermann Markard, *Jooss*, Cologne, Ballett-Bühnen Verlag Rolf Garske, 1985, p. 38, 41.

¹⁰⁴ Anna Markard, *op. cit.*, p. 45.

catégoriquement de se séparer de ses amis juifs et entre en conflit ouvert avec la direction du NSDAP d'Essen. Au début du mois de septembre 1933, deux semaines avant son départ pour une autre tournée en Hollande, le chorégraphe est prévenu par des amis francs-maçons¹⁰⁵ que le NSDAP projette son arrestation et sa déportation en camp de concentration¹⁰⁶. Il s'enfuit dans les heures qui suivent avec la majorité des membres de sa compagnie en empruntant la frontière hollandaise près de Maastricht. Dix-huit heures plus tard, la Gestapo locale se rend dans sa maison vide et confisque ses biens. La troupe poursuit ses voyages en Europe et aux États-Unis jusqu'en mai 1934, avant que Kurt Jooss ne fonde durant l'été, la *Jooss-Leeder School of Dance* à Dartington Hall en Angleterre, avec le soutien des mécènes Leonard et Dorothy Elmhirst¹⁰⁷.

La situation de la *Folkwang-Tanzbühne* et donc très différente de celle du Groupe Wigman. Certes, bien qu'ayant quitté un statut institutionnel confortable, la compagnie est plus assurée de son avenir financier que le Groupe Wigman. Mais les risques professionnels ne sont pas équivalents. Jooss doit assumer la direction d'une vingtaine de danseurs confirmés, tandis que Mary Wigman est responsable de danseuses encore peu expérimentées. Kurt Jooss s'engage dans un travail qui s'inscrit dans la longue durée. Son choix de poursuivre sa recherche chorégraphique avec une troupe libre est l'aboutissement de la maturation artistique du groupe tout entier. En revanche, Wigman ne considère sa troupe que comme l'instrument d'une série d'expériences occasionnelles. Sa tournée américaine a principalement pour but de pallier le manque à gagner de son école de Dresde et de redorer son image d'artiste. En retour, elle espère obtenir un soutien de l'État allemand. Elle se place donc en demandeur vis-à-vis des institutions culturelles, ce qui n'est pas le cas de Kurt Jooss.

La fonction sociale de l'art

Mais c'est surtout par la nature des liens qui unissent chaque compagnie que se distinguent les ambitions des deux chorégraphes. Ce dernier ne peut envisager de se séparer de ses danseurs, pour des raisons à la fois politiques et artistiques. Il estime que chacun de ses collègues a un rôle essentiel à jouer dans la création chorégraphique. La question de l'avenir du Groupe Wigman ne se pose pas, en revanche, en terme de choix éthique, mais bien plus en terme de stratégie de carrière. Le second groupe Wigman n'a pas le même profil que celui du

¹⁰⁵ On ignore de qui il s'agit précisément. Dans sa correspondance privée, Fritz Böhme soupçonne certains artistes proches des cercles labaniens de faire partie de la franc-maçonnerie, en particulier Rudolf Schulz-Dornburg, le directeur de l'école Folkwang (Compte-rendu de Fritz Böhme daté du 23 avril 1932 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz", Rep.019.IV.a.L.Nr.1). Celui-ci ayant fait preuve dès le printemps 1933 d'un esprit de collaboration actif avec le nouveau régime, il est possible qu'il ait été au courant du sort prévu pour son ami et qu'il ait voulu le prévenir (BDC, RKK, dossier de Rudolf Schulz-Dornburg, n° 2236/0100/06).

¹⁰⁶ Le premier camp de concentration destiné aux opposants politiques a été ouvert à Dachau le 22 mars 1933 ; Norbert Frei, *op. cit.*, p. 330.

¹⁰⁷ Anna Markard, *op. cit.*, p. 53-54.

début des années 1920. Les danseuses sont fraîchement sorties du cours supérieur et très dévouées à leur chorégraphe. Elles ne forment pas, comme auparavant, une communauté de personnalités unies et solidaires, ayant atteint leur maturité artistique¹⁰⁸. C'est pourquoi, pour la chorégraphe, la perpétuation de son oeuvre passe moins en 1933 par sa compagnie que par son école. La dissolution du second groupe s'impose de fait, sans qu'elle provoque, comme en 1928, un "scandale culturel"¹⁰⁹. Se pose pourtant la question de l'avenir des sept danseuses juives (le groupe comprend douze personnes)¹¹⁰. Si leur dispersion est liée avant tout à des motifs économiques - la tristesse de la séparation qui ressort des carnets de Mary Wigman témoigne de la bonne entente des danseuses¹¹¹ - il n'empêche que la chorégraphe ne s'identifie pas à leur destin¹¹².

Les créations de Kurt Jooss et Mary Wigman de la saison 1932-1933, leur thématique, comme leur traitement chorégraphique, confirment les logiques différences qui animent les deux chorégraphes. Comme beaucoup de chorégraphies modernes, *La Voie* et *La Table verte*

108 Depuis ses débuts en 1923, le groupe Wigman a joué un rôle essentiel dans l'émergence des nouvelles personnalités de la danse moderne. Les danseuses qui se sont succédées dans cette troupe ont toutes eu par la suite de brillants destins. Quelques-unes ont poursuivi leur carrière dans les institutions théâtrales. C'est le cas de Ruth Abramowitsch, première ballerine à l'Opéra municipal de Berlin et de Yvonne Georgi, maître de ballet au théâtre municipal de Hanovre. La plupart se sont lancées dans des entreprises privées. Gret Palucca crée son propre groupe de danse au sein de son école de Dresde. Vera Skoronel et Berthe Trümpy fondent en commun une école à Berlin et collaborent aux activités de la Volksbühne. Hanya Holm seconde Wigman à Dresde avant s'occuper de l'implantation de la filiale Wigman de New-York, tandis que Margarethe Wallmann ouvre à son tour une filiale à Berlin avec un département de chorégraphie et de théâtre.

109 La presse relatant les débats du second congrès des danseurs d'Essen fait amplement écho au choc que provoque l'annonce par Mary Wigman de la faillite économique de son groupe et sa dissolution. La dernière chorégraphie du groupe, *Célébration (Feier)*, avait pourtant reçu l'approbation unanime des critiques. Un "scandale culturel" éclate dans les médias à propos duquel les institutions culturelles de Weimar sont accusées de négliger leurs responsabilités en matière de politique culturelle ; Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 145-147.

110 Les danseuses juives du groupe sont Katja Bakalinska, Bella Chason, Erika Czollek, Pola Nirenska, Veronika Pataky, Else Schettler et Vera Zahradnik ; d'après M. Michaeli, le mari de Katja Bakalinska (conversation téléphonique à Tel Aviv en octobre 1993) et Paula Padani, qui connaissait notamment Katja Bakalinska, Bella Chason et Pola Nirenska (interview à Paris, le 2 octobre 1993).

111 Le 17 mars 1933, elle note dans son journal : "La séparation du groupe est très difficile pour tout le monde. Pas de courage" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1931-1932, Amerika Reise", n°83/73/142. Malwin Hoerisch, fille de Erika Triebisch, et le mari de Katja Michaeli-Bakalinska ont confirmé les relations amicales au sein du groupe, dans un courrier du 8 août 1993 pour la première et lors d'un entretien téléphonique en octobre 1993 à Tel Aviv, pour le second.

112 Katja Bakalinska, formée entre 1928 et 1929 par Margarethe Wallmann à la filiale Wigman de Berlin, rentre dès 1933 dans sa ville natale de Danzig où elle est, deux années durant, l'unique danseuse du *Judischer Kulturbund*. Elle abandonne son école de danse en 1938 pour émigrer en Palestine (conversation téléphonique en octobre 1993 à Tel Aviv avec le mari de Katja Bakalinska). Pola Nirenska retourne également en Pologne en 1933. Elle est primée lors des concours internationaux de la danse de Varsovie et de Vienne en 1933 et 1934. Elle survit à la guerre. Quant à Veronika Pataky, on retrouve ses traces à Hollywood auprès de Max Reinhardt. En avril 1940, elle joue dans la pièce *Jedermann* de Hofmannstahl, mise en scène par Max Reinhardt dans le cadre du *Workshop of Stage-Screen and Radio* (in Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, Munich, Prestel-Verlag, 1983). La trace des trois autres danseuses juives du groupe n'a pu être retrouvée. Parmi les cinq danseuses non juives du groupe, deux restent à l'école de Dresde. Grete Curth est intégrée dès avril 1933 dans l'équipe pédagogique et Erika Triebisch participe aux chorégraphies du troisième Groupe Wigman entre 1934 et 1936. Le sort de Meta Menz, assistante du studio musical de l'école depuis 1931, et de Gerda Reh, seule danseuse ayant fait partie du premier groupe, n'est pas connu. L'américaine Ann Port, qui a bénéficié du courant d'échange entre l'école de Dresde et la filiale de New York, retourne vraisemblablement aux États-Unis.

ont en commun les traits caractéristiques du style expressionniste - à savoir la structure d'un drame à stations, des liens clairement établis entre le contenu philosophique et l'organisation formelle de l'espace, des thématiques inspirées de la guerre et de la mort. Mais les résultats auxquels elles aboutissent sont totalement différents. Avec ces deux chorégraphies, ce sont deux conceptions de la danse moderne qui s'opposent, l'une se rattachant au mysticisme visionnaire, l'autre au réalisme critique. Au-delà, ce sont également deux visions du monde qui se heurtent. Les débats du congrès d'Essen sur les concepts de *Tanztheater* et de *Theatertanz* s'en trouvent confirmés.

La Voie est un drame dansé qui se déroule en huit tableaux. Comme dans toutes les chorégraphies de Mary Wigman, le sujet et le déroulement de l'action ne sont pas d'ordre narratif, mais relèvent d'un travail sur les affects. Cette oeuvre exprime sous le mode métaphorique le cheminement de l'homme à travers l'existence. Procédant par analogie avec les éléments de la nature, les huit tableaux - *Hymne I, La porte, Le chant de la nuit, Le rêve de l'oiseau, La danse de l'ombre, Pastorale, Intermezzo, Hymne II* - marquent les différentes étapes d'une évolution intérieure. Ici, les douze danseuses du groupe n'incarnent pas des personnages ; elles sont des figures chargées de rendre visible cet espace spirituel. La tonalité dominante de la danse est celle de l'attente d'un accomplissement. Celui-ci est symbolisé à la fin de la chorégraphie par le réveil glorieux du dieu Pan, accueilli par les manifestations de la nature tout entière - la lumière, la terre, le brouillard, le soleil, l'ombre et le vent¹¹³.

On ne peut séparer cette chorégraphie du travail précédent de Mary Wigman, une suite de six solos intitulée *Sacrifice* et présentée également aux États-Unis une année auparavant. De la même façon que dans *La Voie*, l'évolution de la tension dramatique dans *Sacrifice* est donnée par la métaphore de la nature (*Chant de l'épée, Hymne au soleil, L'appel de la mort, Hymne à la terre, Lamentation, Danse dans la mort*). Ici cependant, la nature n'est plus symbolisée sous la forme d'une ordonnance harmonieuse, mais sous celle d'une puissance implacable contre laquelle l'individu ne peut opposer aucune force. La diagonale sur laquelle est construite toute la chorégraphie incarne visuellement cette idée de progression inéluctable. Wigman a associé plus tard cette forme chorégraphique au souvenir des chutes du Niagara, découvertes lors de sa première tournée américaine en 1929¹¹⁴. L'idée philosophique qui sous-tend cette danse est celle d'une progression irrésistible de l'individu vers le sacrifice de la mort. On retrouve ici de nouveau l'inspiration de la philosophie vitaliste, selon laquelle l'homme n'est pas maître et possesseur de la nature, mais partie prenante du Tout cosmique.

¹¹³ Wigman précise dans quelques notes manuscrites les étapes de sa chorégraphie. AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Der Weg", n° 83/73/1630.

¹¹⁴ Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, Battenberg, 1963, Munich, 1986, p. 67.

Ces deux chorégraphies confirment une fois de plus les sources d'inspiration de Mary Wigman. Elles mettent non seulement en lumière son héritage philosophique, mais elles sont aussi révélatrices de sa conception de la fonction de l'art dans la société. C'est bien l'idée d'un passage initiatique de la mort vers la renaissance qui est exprimée par cette progression de ton entre *Sacrifice* et *La Voie*. Or, c'est précisément sous cette image de la mort symbolique débouchant sur la plénitude que Mary Wigman place son existence tout entière. La métaphore du cheminement reste jusque dans sa vieillesse un principe-clé de son expérience artistique. Ainsi dira-t-elle : "Ma vie n'a-t-elle pas été autre chose qu'une randonnée, un chemin que j'ai parcouru suivant la loi de "ce vers quoi je suis appelée" ?"¹¹⁵. C'est bien la figure du destin qui domine toute son oeuvre, et qui a pour emblème la croyance en une nature démiurge. *Sacrifice* incarne parfaitement cette loi de l'appel qui habite la danseuse : "L'artiste ne s'appartient pas. Il appartient aux puissances, à cet insaisissable, qui l'entraîne, le domine, l'appelle, l'abat, le porte aux nues et l'assassine. Certes nous vivons pleinement, aimons, détestons, envions, volons, nous humilions, dansons, dominons, tuons. Et pourtant ce n'est pas nous qui faisons cela. Une puissance invisible, dont nous sommes les victimes, nous meut vers une destinée inconnue"¹¹⁶.

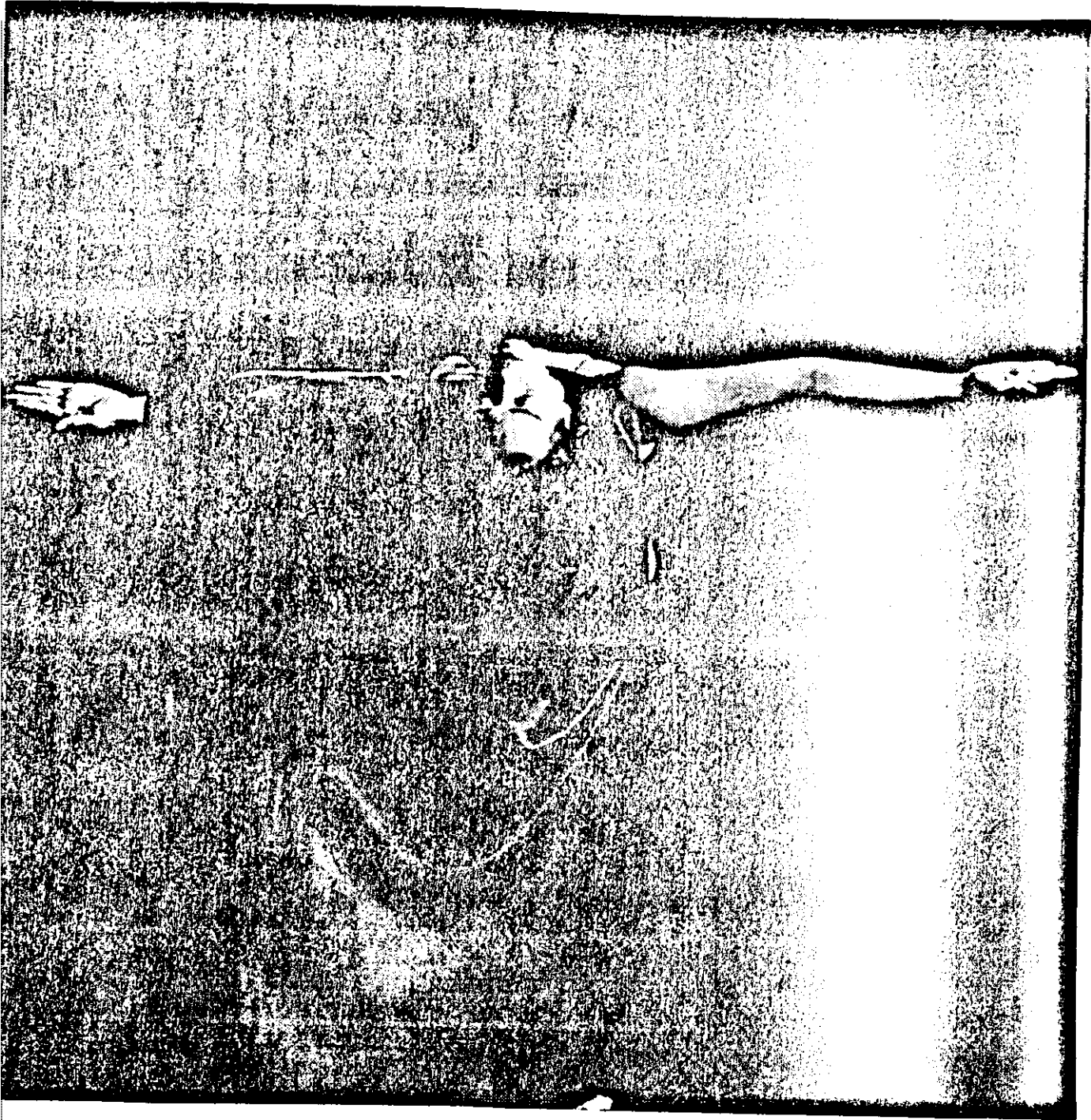
Les idées philosophiques sous-jacentes à la danse de Mary Wigman sont ici révélatrices de son engagement d'artiste dans le monde et de la fonction qu'elle assigne à son art. Sa conception du destin - héritière de son éducation protestante - pose clairement le problème de sa conscience critique. En favorisant progressivement l'idée d'un engagement mystique au service de son art, Mary Wigman renonce à tout engagement de type social¹¹⁷. La question de sa responsabilité d'artiste engagé dans la société de son temps est effectivement évacuée par sa croyance en un destin élu. Elle comprend sa vie et son oeuvre comme l'accomplissement d'une volonté supérieure, dont elle n'est que la servante. Elle-même s'affuble à plusieurs reprises du nom de "prêtresse de la danse". Cette attitude de fuite hors du réel contraste avec sa conception initiale de l'artiste "fanatique du présent", cherchant l'inspiration de son art au coeur des tensions de l'époque¹¹⁸.

115 "Ist mein Leben je etwas anderes gewesen als eine Wanderung, als ein Weg, den ich gegangen bin, dem Gesetz folgend 'nach dem ich angetreten' (...)" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Der Weg", n° 83/73/1630.

116 "Der Künstler gehört nicht sich. Er gehört den Mächten, gehört dem Unfassbaren, dass ihn treibt, beherrscht, aufruft, niederwirft, emporhebt und mordet. Wohl leben wir, lieben, hassen, gieren, rauben, demütigen uns, tanzen, herrschen, töten. Doch sind nicht wir es, die solches vollbringen. Unbekannte Macht bewegt uns, deren Opfer wir im Dienste unbekannter Bestimmung sind" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Die Tanzfolge Opfer", n° 83/73/2236.

117 Cette évolution est commentée par Susan Manning dans un article, "From modernism to fascism : the Evolution of Wigman's Choreography" ; in *Ballet Review*, hiver 1987, p. 87-98.

118 Hedwig Müller souligne aussi dans sa biographie la dimension culturelle du *Sacrifice* et de *La Voie*. Toutefois elle interprète celle-ci moins comme une fuite du réel que comme le passage de l'époque de la "conquête", à celle de la "préservation des acquis". Elle se réfère pour cela aux commentaires des critiques de danse, qui estiment que Mary Wigman est arrivée au terme de sa période créatrice ; Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 186-189.



X. Mary Wigman, *Le sacrifice, L'appel de la mort* (*Das Opfer, Todesruf*), 1931.

Dans ce contexte, le rôle qu'elle assigne à sa danse prend lui aussi un sens particulier. La création chorégraphique est essentiellement pour Mary Wigman le moyen de retrouver l'ordre intime du monde, d'entrer par le mouvement en communication avec le rythme de l'univers. Si elle donne à son art une fonction révolutionnaire, ce n'est donc pas à la façon des avant-gardes de gauche de Weimar. La révolution conçue par la chorégraphe n'a pas pour but de bouleverser les structures politiques ou l'ordre social du monde. Au contraire, sa recherche s'oriente vers un retour à l'âge d'or des origines. Si elle rêve d'un monde transfiguré par l'art, elle refuse en revanche que les données du présent influent sur le cours de sa révolution. Cet engagement au service d'une vision cultuelle de la danse s'impose de plus en plus clairement au début des années 1930¹¹⁹. Sa recherche du sacré dans le monde moderne se transforme en fuite mystique hors du monde.

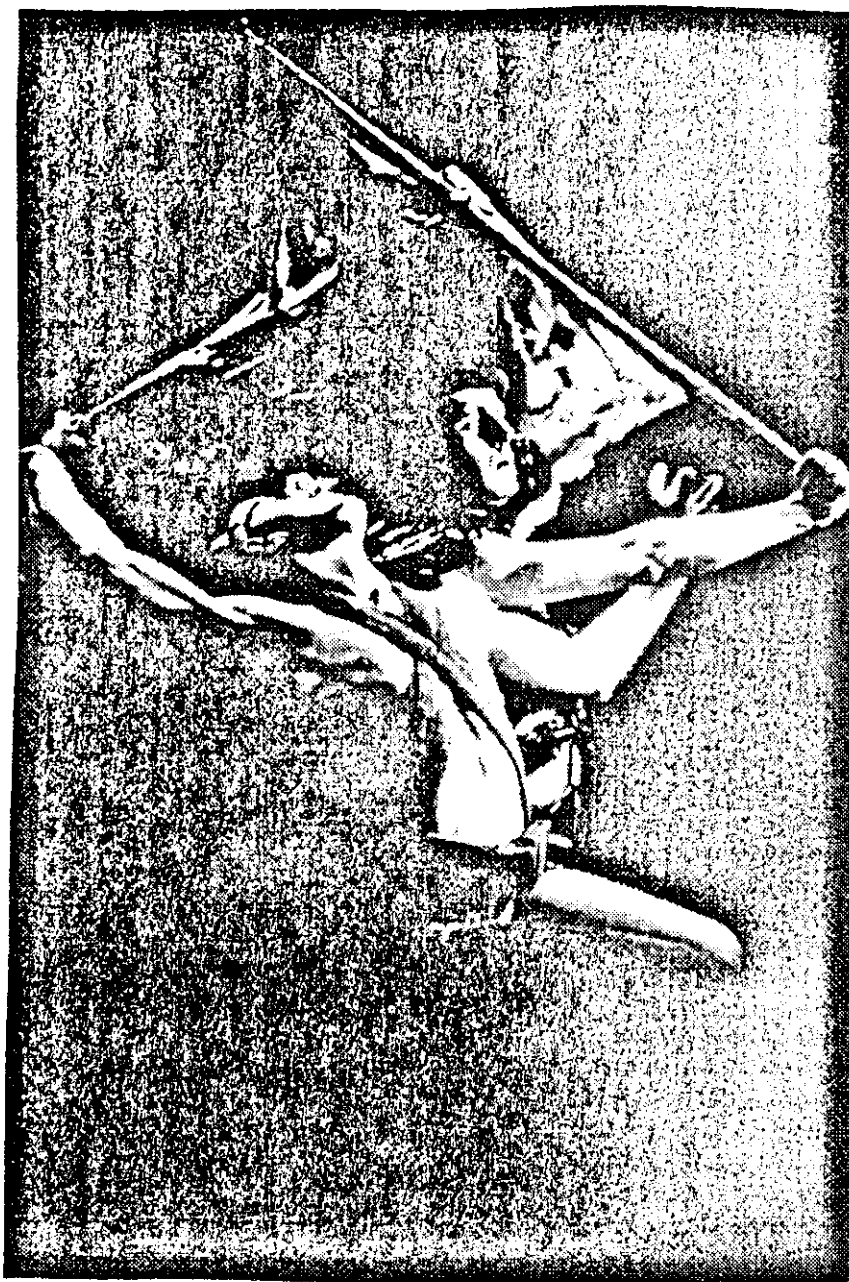
A l'opposé du théâtre visionnaire de Mary Wigman, Kurt Jooss, à la même époque, défend le principe du théâtre engagé. Sa chorégraphie *La Table verte* est construite sur le modèle du ballet narratif, avec des personnages concrets, une action se déroulant au présent et une histoire à finalité éducative. Épousant le genre de la satire, Jooss inaugure là un style inédit de ballet moderne. Son message pacifiste est à la fois une claire mise en garde des fauteurs de guerre et une dénonciation virulente des conséquences des guerres. Son inspiration est double. Réflexion universelle sur la mort, il plonge dans l'imaginaire des danses macabres du moyen-âge¹²⁰. Telle une fresque morbide, des personnages incarnant des figures emblématiques - le porteur de drapeau, le jeune soldat, la jeune fille, la femme, le vieux soldat, la mère âgée, le trafiquant - dansent tour à tour avec la mort avant d'être emportés par elle. Mais aussi réflexion à l'usage du présent, il démonte par l'ironie la logique de la mise en place des guerres¹²¹. Le premier tableau s'ouvre sur les âpres débats et les gesticulations nerveuses de dix hommes en noir, portant des masques grotesques et rassemblés autour d'une table rappelant celle de la Société des Nations. La guerre est déclenchée par le tir au revolver de l'un d'entre eux. S'ensuivent alors les scènes traditionnelles du départ au combat, de la bataille puis du retour, avec son cortège de pillages et d'opérations financières douteuses. Le tableau final s'achève sur la reprise des joutes oratoires entre les hommes en noir¹²². Avec ce ballet Kurt Jooss engage ouvertement son art dans les débats de son époque. La révolution du chorégraphe n'est donc pas comme pour Mary Wigman au service de la danse absolue, ni d'ailleurs, comme pour Hans Weidt, le danseur rouge, au service du KPD. S'il engage son art, c'est en tant qu'instrument de cristallisation des enjeux de son époque.

¹¹⁹ *Monument aux morts* forme avec *Sacrifice* et *La voie* une triade significative.

¹²⁰ Kurt Jooss a vu les fameuses fresques de Lübeck.

¹²¹ Kurt Jooss était un lecteur de la *Weltbühne*, dirigée par Carl von Ossietzky, et s'intéressait notamment aux articles de Kurt Tucholsky, ironisant sur les conférences de paix d'après-guerre ; Anna Markard, *op. cit.*, p. 49.

¹²² OpG Paris, Dossiers d'oeuvres, "*La table verte*".



XI. Kurt Jooss, *La table verte* (*Der grüne Tisch*), 1932.

Ces conceptions différentes de la fonction sociale de l'art ne concernent pas que les thèmes et les genres traités par les deux chorégraphes. Elles se manifestent jusque dans les traitements chorégraphiques. Ainsi en est-il de la figure de la mort. Si elle est représentée de façon très réaliste chez Kurt Jooss par un squelette dansant, elle reste invisible chez Mary Wigman et ne se manifeste que par le jeu des oppositions spatiales. C'est une mort enveloppée de son mystère romantique qui est donnée à imaginer au bout de la diagonale de *Sacrifice*. L'espace est comme aspiré par celle-ci¹²³. C'est au contraire une mort cruelle, lucide, que montre *La table verte*. Le personnage de la mort ne suit pas une seule diagonale, mais plusieurs simultanément par des gestes obliques offrant des perspectives perpendiculaires les unes par rapport aux autres. Ce personnage aimante progressivement tout l'espace autour de lui, à la manière d'une pieuvre. Dans l'une comme dans l'autre des chorégraphies, la mort est la plus forte. Mais si chez Mary Wigman, elle reste de l'ordre de la vision cosmique, elle est dénoncée chez Kurt Jooss dans ses conséquences les plus concrètes¹²⁴. Ce traitement différentiel du thème de la mort montre à son tour combien s'opposent les engagements sociaux des deux chorégraphes. Pour Mary Wigman, les hommes ne peuvent se soustraire à leur destin, régi par des lois supérieures. Pour Kurt Jooss, les hommes sont entièrement responsables de leur propre destin.

La comparaison des tenants et aboutissants des tournées de ces deux artistes offre un exemple éclairant de la perméabilité du monde de la danse aux transformations en cours au début des années 1930. Dans une interview à propos de *La table verte* parue en juillet 1933 dans les Archives Internationales de la danse, Kurt Jooss refuse que soit employé le terme "danse d'Europe centrale" pour définir son style. Par cela il signifie qu'il s'oppose à ce que les combats stylistiques de la décennie précédente soient enfermés dans un espace géopolitique déterminé. Partageant le même esprit de tolérance que Rolf de Maré, il préfère lui aussi l'attachement à son époque, plutôt qu'à une terre nationale. C'est sous cette lumière qu'il faut comprendre sa volonté de favoriser la synthèse entre le ballet et la danse moderne. Ainsi déclare-t-il : "Enfant de l'heure présente, je sens le rythme de mon temps et je veux l'exprimer. Si les formes et la technique me gênent, je me révolte et je passe outre. Par ailleurs, je sens en européen, et le ballet classique est essentiellement une affaire européenne. Vous connaissez le beau mot de Goethe "*Weitgefühl*" ("sentiment d'infini") ! Et c'est ce sentiment qui m'apparente

123 "Toutes ces danses avaient en commun un appel passionné : encore une fois, une dernière fois... De même, dans toutes il y avait une ligne d'espace clairement définie jusqu'à devenir dans la dernière danse du cycle : Danse vers la mort, le thème dominant de la structure : une grande diagonale qui tranchait l'espace (...). J'avais toujours un peu peur de cette dernière danse. Chaque fois, avant de faire le premier pas sur cette diagonale, pour ainsi dire fatidique, j'étais saisie par une peur presque physique de cette progression inévitable" ; Mary Wigman, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron (traduction française de Jacqueline Robinson), 1990, p. 64.

124 A propos du traitement de la mort chez Kurt Jooss, on consultera Marcia B. Siegel, "The green table - Sources of a classic", in *Dance Research Journal, Congress on research in Dance*, 21/1, printemps 1989, p. 15-21.

au ballet académique"¹²⁵. Pour Kurt Jooss la fidélité à une école artistique importe moins que l'esprit dont elle est porteuse. A l'inverse, lorsqu'aux États-Unis les journalistes interrogent Wigman sur la "*german modern dance*", elle ne remet pas en cause le terme. Au contraire, elle se l'approprie, considérant que sa mission artistique la rend également responsable de la culture allemande. Son sentiment d'avoir reçu le don de danser est indissociable de sa conscience d'appartenir à l'espace culturel allemand.

Ainsi, les manifestations artistiques de la saison 1932-1933 n'échappent qu'en apparence aux bouleversements politiques en cours. Un conflit majeur se dessine au sein de la culture européenne, qui est le fruit de la montée des revendications nationales. Il se manifeste dans la danse par une polarisation des pratiques internationales des danseurs autour de deux modèles culturels, l'un favorisant l'idée de concurrence nationale, l'autre d'échange interculturel. Ces deux interprétations de l'internationalisme dans l'art ne prennent pas encore en 1933 une forme clairement définie. Le modèle nationaliste émerge en effet au sein même de manifestations parfaitement cosmopolites. C'est le cas de la querelle entre Rolf de Maré et Andrei Levinson lors du concours international de Paris en 1932. C'est le cas également du concours de Varsovie un an plus tard, qui voit le début de la séparation des "Juifs" et des "Allemands". De même, ces deux modèles culturels ne sont pas exclusivement liés à l'un ou l'autre des genres de la danse. Ils dépendent avant tout des orientations choisies par ceux qui les incarnent. Les tournées de Mary Wigman et de Kurt Jooss montrent que la question du nationalisme dans la danse ne respecte pas le clivage des écoles classiques et modernes, mais agit au sein même du genre moderne.

Cette scission au sein de la danse moderne est particulièrement intéressante dans la mesure où elle est porteuse de conflits irrésolus et de débats de société plus généraux. Elle témoigne des ambitions contraires des danseurs modernes à définir l'ancrage socioculturel de leur art encore neuf. Kurt Jooss et Rolf de Maré n'inscrivent pas leur pratique dans une logique d'ascension sociale. Ils s'attachent plutôt à rajeunir les moyens d'expression de la danse pour intégrer celle-ci à l'esprit de la modernité artistique. Il est en revanche surprenant de voir combien Mary Wigman est proche dans ses aspirations des principes défendus par son rival, Andrei Levinson. On ne peut effectivement s'empêcher de considérer les conceptions artistiques de la chorégraphie comme une forme de mimétisme inversé des valeurs de la danse classique. Mary Wigman se bat pied à pied pour porter les lauriers qui jadis couronnaient le ballet dans la culture occidentale. Elle est persuadée d'incarner à travers sa danse la renaissance de la culture allemande, de la même façon que le critique défend à travers le ballet la perpétuation de la civilisation classique en Occident. On se souvient en effet de la controverse

¹²⁵ Pierre Tugal, "Un coup de poing sur la Table verte", in *Les Archives Internationales de la Danse*, Paris, 15 juillet 1933, p. 119.

qui avait opposé en 1929 la chorégraphe et le critique. Andrei Levinson appliquait déjà alors l'antithèse culture-civilisation à la querelle du classique et du moderne ¹²⁶. Tout en s'insurgeant contre la caricature du "barbarisme germanique" dressée par l'écrivain, Mary Wigman avait entériné le débat en s'engageant personnellement à prouver le bien-fondé du genre moderne¹²⁷.

A la lumière de l'année 1933, on peut dire que Rolf de Maré et Andrei Levinson ont à la fois tort et raison dans leur appréciation de la danse moderne. Si Rolf de Maré situe avec justesse ce genre dans le vaste courant de la modernité artistique du XX^e siècle, il sous-estime en revanche les influences du contexte socio-politique sur les lois du marché chorégraphique. A l'inverse, si Andrei Levinson ne manque pas d'intuition sur les aspirations sociales des danseurs modernes, ses critères d'évaluation artistique témoignent d'un décalage avec les tendances contemporaines. Toujours est-il qu'un an à peine après son éclosion, ce débat dépasse largement les frontières de la théorie. La montée du nazisme, parce qu'elle est aussi inédite que radicale, attribue à chaque groupe social une position nouvelle. Le milieu de la danse n'échappe pas plus qu'un autre à ces pressions.

2. Le départ des danseurs de gauche

Quelles tendances politiques se dessinent parmi les différentes mouvances sociales et artistiques de la danse durant les premiers mois du régime ? Contrairement à ce à quoi l'on assiste dans les autres milieux de l'art et de la culture, l'installation de la dictature nazie ne provoque pas chez les danseurs de "saignée profonde". Cet art n'est pas vidé de ses forces vives, comme le sont, par exemple, la littérature, avec le départ de la famille Mann, la peinture, avec celui de Paul Klee et Vassily Kandinsky¹²⁸. Les cercles les plus réputés de la danse artistique sont peu atteints. Les écoles Gsovsky et Terpis gardent pignon sur rue. Dorothee Günther, Jutta Klamt, Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman poursuivent leurs tournées, tandis que Rudolf von Laban et Lizzie Maudrik restent les maîtres de ballet incontestés des Opéras de Berlin. Le départ de Kurt Jooss et de sa compagnie apparaît comme une exception. Seule une minorité - les danseurs engagés et les cabaretistes - est touchée par les premières censures des nazis. Eux-mêmes se situent à la périphérie du milieu de la danse. Leurs préoccupations politiques sont en marge des centres d'intérêt de leurs congénères. Que l'urgence de l'actualité prenne soudain le pas sur celle de l'art - un art où le corps est prisonnier

¹²⁶ Andrei Levinson, "The modern dance in Germany", in *Theatre Arts Monthly*, cité par Walter Sorell, in *Mary Wigman, ein Vermächtnis*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1986, p. 102.

¹²⁷ Mary Wigman, "Das Land ohne Tanz", in *Die Tanzgemeinschaft, Vierteljahresschrift für tänzerische Kultur*, Berlin, janvier 1929, p. 12-13.

¹²⁸ 53 000 personnes, dont 37 000 juifs, émigrent durant cette année-là, et parmi eux d'innombrables artistes et intellectuels. La plupart sont déchus de leur nationalité. Jean-Michel Palmier emploie le terme de "saignée" pour introduire son ouvrage, *Weimar en exil. Exil en Europe*, Paris, Payot, 1988, tome 1.

du temps -, n'est en effet pas une idée partagée par tous. Cependant, aussi minoritaires soient-ils numériquement, artistiquement ou médiatiquement, ces départs forcent la majorité à redéfinir sa position. C'est cette mise en place de nouveaux rapports de forces en 1933, la redéfinition de l'espace socio-politique du monde de la danse que l'on tentera de saisir ici.

La question de l'exil des danseurs de gauche et de leurs activités antifascistes commence tout juste à être traitée par les historiens de la danse. Le travail de recension des sources n'étant pas achevé¹²⁹, l'analyse reste toutefois à un stade embryonnaire. Le chapitre consacré à ce thème, dans le catalogue de l'exposition du printemps 1993 de l'Académie des beaux-arts de Berlin¹³⁰, pose notamment de nombreux problèmes. L'exil des danseurs engagés et celui des danseurs juifs y sont traités conjointement, sans que soient établies leurs particularités respectives. Aucune question n'est posée à la fonction politique du mouvement, pas plus que n'est interrogée la place des danseurs juifs dans le milieu de la danse. En outre, le renvoi des artistes est présenté essentiellement d'après le point de vue des mesures autoritaires de la "mise au pas", laissant sous-entendre l'idée que le destin des danseurs est analogue à celui des autres artistes modernes. De ce fait, l'exception que constitue la danse dans l'Allemagne nazie n'est pas soulignée, de même que l'exil de certains de ses représentants n'est pas mis en rapport avec les choix de collaboration des danseurs conformistes.

Ce thème représente pourtant un enjeu de mémoire particulièrement crucial. L'idée est encore communément répandue que la dimension intrinsèquement sociale de la danse contemporaine implique "automatiquement" une sensibilité civique orientée à gauche. Cette image est si forte qu'elle influence profondément le regard des descendants de la danse moderne sur l'exil de leurs maîtres. L'émigration de Kurt Jooss est de loin la plus célèbre dans les mémoires. Les héritiers de la génération des années 1920 la considèrent comme un exemple de courage civique et s'identifient exclusivement à ce modèle. Quoique le parcours du chorégraphe ne soit aucunement représentatif des attitudes de la plupart des danseurs dans les années 1930, ils ne soupçonnent pas que la danse moderne ait pu connaître un destin autre que celui de l'émigration antifasciste.

Les premiers travaux de Valérie Preston-Dunlop, biographe et ancienne élève de Rudolf von Laban, sur l'histoire du courant labanien sont particulièrement révélateurs de ce phénomène. Elle consacre notamment un article aux activités de Rudolf von Laban et de Kurt

¹²⁹ Nombre d'émigrants n'ont pas encore été recensés, par manque de sources écrites et faute de contacts avec les familles. Une liste complète de l'émigration de la danse n'existe pas. Ce vide dans la recherche est en partie dû au fait que les historiens de la danse se sont jusqu'à maintenant principalement intéressés aux figures les plus marquantes de la danse et non à l'ensemble des artistes exilés, généralement peu connus.

¹³⁰ Chapitre "Die andere Seite", in Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 202-216.

Jooss en Angleterre durant les années 1940 et après la guerre¹³¹. Si elle souligne le fait que l'exil des deux chorégraphes constitue malgré tout une exception dans le milieu allemand de la danse, elle assimile le départ d'Allemagne de Rudolf von Laban en 1937 à celui de Kurt Jooss¹³². Elle présente ainsi Rudolf von Laban comme une victime exploitée par le régime nazi, et tend à masquer ses hautes responsabilités dans la politique culturelle du Troisième Reich¹³³. De ce fait, Valerie Preston-Dunlop échappe à une confrontation directe avec la mémoire. Elle peut continuer de défendre l'idée que la présence de la danse moderne sous le nazisme est le fruit d'un malentendu.

Il n'est pas rare de rencontrer, aujourd'hui encore, d'anciens exilés engagés à gauche qui refusent catégoriquement de porter un regard lucide sur l'engagement pro-nazi de leurs maîtres. Ilse Loesch, formée par Rudolf von Laban, s'insurge de ce que l'exposition de l'Académie des beaux-arts de 1993, assimile certains chœurs dansants des années 1930 à des spectacles de masse fascistes¹³⁴. Pour cette pédagogue, engagée depuis sa jeunesse dans le mouvement socialiste (elle a vécu par la suite en République démocratique allemande), le message humain de la danse est par essence situé à gauche. Le seul fait d'imaginer que l'art, qui a donné sens à sa vie, ait pu servir également l'idéologie qu'elle a combattue, lui paraît impensable. La question des scissions politiques du milieu de la danse en 1933 est donc un sujet particulièrement sensible.

a. Les danseurs engagés : une minorité marginale

On ne peut réellement affirmer qu'il existe un "mouvement de gauche" dans la danse sous Weimar. Seuls quelques individus s'engagent à titre individuel dans les partis de gauche ou dans les organisations culturelles qui en émanent. Leur notoriété dans les milieux de la danse n'entraîne pas de mouvement de ralliement massif. Les cas de quatre artistes nous semble

131 Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf Laban and Kurt Jooss in Exile : their relationship and diverse influence on the development of 20th century dance", in Günther Berghaus (éd.), *Artists in Exile*, Bristol University Press, 1990. Rudolf von Laban arrive en 1937 en Angleterre après avoir perdu son poste à la Chambre théâtrale du Reich. Il y reste jusqu'à la fin de sa vie.

132 Valerie Preston-Dunlop commence ainsi son essai : "Rudolf Laban (...) and Kurt Jooss (...), were the two figures in dance whose careers as artists were interrupted by the Third Reich but who continued to work in their chosen art form in exile in Great Britain" ; Günther Berghaus, *op. cit.*

133 Valerie Preston-Dunlop écrit notamment : "In 1934 he was transferred as director of the newly-formed *Deutsche Tanzbühne* where the Nazi regime hoped to maximise his talents and the publicity value of his name to promote German dance culture internationally. Over the next two years, during which he was appointed head of the *Meisterwerkstätten für Tanz*, an uneasy and increasingly unpleasant battle of wits developed. The dance festival associated with the Berlin Olympics of August 1936 was the scene for his confrontation with the authorities (...). The fundamental issue for Laban was to regain his physical health, and to recover from the traumas of seeing his life's work disintegrate, his schools closed, his dance works denigrated, his notation and books banned, his colleagues scattered, and his archives abandoned" ; Günther Berghaus, *op. cit.* La réalité est différente de ce qui est affirmé ici. On traitera de ce sujet dans la seconde partie consacrée à la politique culturelle de la danse du nazisme.

134 Interviews d'Ilse Loesch à Berlin les 1er juin 1993 et 8 juin 1995.

représentatif de ce phénomène¹³⁵. Martin Gleisner contribue tout au long des années 1920 aux programmes éducatifs et culturels du Parti social-démocrate allemand (SPD). Jenny Gertz, Ilse Loesch et Hans Weidt participent aux campagnes politiques du Parti communiste allemand (KPD) au tournant des années 1930. Tous sont de fervents apôtres de la danse chorale. A l'exception de Hans Weidt, ils sont animateurs des groupes amateurs de l'école Laban. La façon dont ils intègrent leur pratique artistique à leur engagement politique varie selon les individus. Si elle rappelle les querelles du congrès de Munich sur l'interprétation de l'engagement politique, elle reflète également crucialement les débats qui déchirent les mouvements de gauche dans leur lutte contre le fascisme. Jenny Gertz, Ilse Loesch, Hans Weidt sont sans doute les plus engagés dans l'idée que leur danse incarne l'esprit du socialisme et qu'ils contribuent à développer une culture nouvelle et anti-bourgeoise. Les activités de Martin Gleisner sont, en revanche, plus centrées sur le combat syndical pour la défense des droits de la profession. Sa participation aux manifestations du SPD est pour lui moins l'occasion de marquer son adhésion politique qu'un moyen d'expérimenter les potentialités artistiques de la danse chorale. C'est sur la base de ces deux types d'engagement, par l'agitation politique et par la voie syndicale, que ces artistes prennent progressivement conscience de la nécessité d'agir contre la montée du nazisme. Avec la crise économique, ils multiplient leurs activités politiques. L'arrivée d'Hitler au pouvoir les place dans le camp de la résistance. Leur départ d'Allemagne coïncide avec l'interdiction du Parti social-démocrate et du Parti communiste¹³⁶.

Les activités de Jenny Gerz, Ilse Loesch et Hans Weidt sont liées au théâtre d'*agit-prop* ("agitation de propagande")¹³⁷. Dans les derniers mois de la montée du nazisme, ces danseurs

135 L'établissement d'une liste exhaustive des artistes ayant choisi l'exil est difficilement réalisable en raison de l'imprécision des sources, tant écrites qu'orales. Les éléments qui ont pu être rassemblés dans le cadre de cette enquête offrent néanmoins un aperçu significatif.

136 L'objectif prioritaire du nouveau gouvernement est d'éliminer l'opposition marxiste de la vie politique allemande. Dès le 4 février, quelques jours à peine après la nomination de Hitler à la chancellerie, un décret sur la protection de la nation permet de limiter la liberté de la presse et le droit de réunion. Le complot de l'incendie du Reichstag, le 27 février, ouvre la voie à la persécution systématique des communistes. Le lendemain, la violence terroriste des SA est légalisée par un nouveau décret sur la protection de la nation et de l'État. L'État de droit est définitivement aboli. Le 21 mars, lors de la première session du Reichstag en présence de Hindenburg et Hitler, la "journée de Potsdam", un autre décret est voté qui vise à défendre le régime contre les attaques perfides. Le 22, le camp de concentration de Dachau est établi. Le 23 mars enfin, le vote de la loi sur les pleins pouvoirs donne au gouvernement la capacité de légiférer sans consulter le parlement. Les députés et nombre de responsables du KPD sont déjà à l'étranger depuis l'incendie du Reichstag. Le 1er mai, la fête du travail est récupérée par les nazis, qui en font une "journée du travail national". Le lendemain, les sièges des syndicats indépendants sont détruits et leurs dirigeants détenus. Le SPD est officiellement interdit le 22 juin, tandis que les partis du centre et de la droite le sont quelques jours plus tard. Norbert Frei, *op. cit.*, p. 329-331.

137 On peut ajouter également à ce tableau le cas de Otto Zimmermann. Il est le dernier orateur à réciter à la radio, le 30 janvier 1933, de la poésie engagée, avant le discours d'Adolf Hitler annonçant son élection à la chancellerie. Écrivain, acteur, danseur, et cabaretiste, il met depuis 1928 ses talents multiples au service de diverses organisations culturelles et sportives socialistes de Leipzig. Il est menacé par les nazis le 11 mars 1933, à l'issue d'une soirée antifasciste dans un cabaret d'Offenbach. Il parvient à s'enfuir par une porte dérobée et quitte l'Allemagne durant la nuit pour trouver refuge à Basel, en Suisse, où il poursuit le combat par la plume (IZG Munich, dossier Otto Zimmermann). Il est déchu de sa nationalité allemande en 1937 (*Deutsche Staatsanzeiger*, Liste 24, n° 278, 2 décembre 1937, 30e.).

prennent, d'une certaine façon, la relève de ces anciennes troupes de propagande, interdites depuis avril 1931 par le gouvernement Brüning. Au service du KPD et de ses organisations, elles avaient connu un âge d'or entre 1929 et 1931. Dépassant le nombre de quatre cents à l'époque, ces troupes intervenaient dans les réunions politiques, mais aussi dans les usines et les lieux publics, au moment des élections, ou en cas de grèves¹³⁸. La revue *Arbeiterbühnen und Film*, indique, par exemple, que lors des élections législatives de 1931, dix-neuf troupes berlinoises auraient joué six cent cinquante fois en quatre semaines, rapportant 2500 RM au parti et recrutant mille deux cent nouveaux adhérents¹³⁹. Dans le contexte de la terreur policière du début des années 1930, la danse semble plus adaptée que le théâtre à ce rôle d'agitation politique. Parce qu'elle n'a pas nécessairement besoin de recourir à des accessoires ou à des textes explicites pour communiquer une pensée ou un sentiment, elle semble moins exposée que la plupart des autres arts à l'éventualité d'une interdiction¹⁴⁰.

Jenny Gertz et son assistante, Ilse Loesch, animatrices depuis 1928 à Halle d'un chœur labanien, collaborent avec l'Association touristique - Les amis de la nature (*Touristenverein-Die Naturfreunde*). Avec la montée de l'extrême droite, elles se rangent derrière la minorité combative communiste de l'association qui critique la neutralité de la majorité social-démocrate¹⁴¹. Elles animent les réunions du KPD durant la dernière campagne pour les élections parlementaire du 5 mars 1933. Quelques jours avant celles-ci, la police dissout un rassemblement du KPD après la présentation de leur spectacle. Deux membres du groupe de danse se présentent devant la police à la place des pédagogues¹⁴². Ces dernières sont néanmoins arrêtées quelques semaines plus tard par la Gestapo. Elles sont soupçonnées de participer aux activités de l'Aide ouvrière Internationale (*Internationale Arbeiter Hilfe*), dont un bureau est installé dans leur immeuble de Halle¹⁴³. Ilse Loesch est relâchée six semaines après son arrestation. Jenny Gerz, quant à elle, n'est relâchée qu'en juillet 1933. Les deux pédagogues se cachent en Allemagne jusqu'à l'automne chez leurs amis du chœur en

138 Les plus connues de ces troupes à Berlin sont Le chœur parlé rouge, la Colonne de gauche, les Fusées rouges et le Wedding rouge ; John Willett, *L'esprit de Weimar, Avant-gardes et Politique, 1917-1933*, Paris, Seuil, p. 153-162.

139 Daniel Hoffman-Ostwald, *Spezialschule für künstlerische Laienschafften. laientheater Oberstufe, Materialien zur Geschichte des deutschen Arbeitertheaters, 1918-1933*, Leipzig, Zentralhaus für Kulturarbeit.

140 Cette idée est avancée par Françoise Lagier, "Danse et politique. Gestuelle de l'agit-prop allemande", in Denis Bablet, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne, L'âge d'homme - La cité, 1978, tome 3, p. 84.

141 Les 428 huttes de l'association sont confisquées par les nazis en 1933. in Rob Burns, Wilfried van der Will (éd.), *Arbeiterkulturbewegung in des Weimarer Republik, Eine Historische-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft*, Francfort, Ullstein Materialien, 1982, tome 1, p. 138-139.

142 Les deux personnes sont arrêtées par la police et relâchées quelques semaines plus tard ; Interview d'Ilse Loesch à Berlin, le 8 juin 1995.

143 La Gestapo découvre des lettres des parents d'Ilse Loesch, dans lesquelles ils demandent à leur fille de ne pas s'engager politiquement ; Interview d'Ilse Loesch à Berlin, le 8 juin 1995.

mouvement¹⁴⁴, puis elles fuient à pied vers Prague¹⁴⁵. Elles poursuivent dans la capitale tchécoslovaque leurs activités antifascistes aux côtés d'autres artistes émigrés et des mouvements socialistes tchèques et hongrois¹⁴⁶.

Hans Weidt, formé par Sigurd Leeder à l'école Laban de Hambourg, recherche dès ses débuts dans la première moitié des années 1920 le moyen de faire de la danse un facteur de révolution sociale¹⁴⁷. Son premier studio, le *Zementklotz*, sert de laboratoire à cette idée. Installé dans une ancienne usine, il rassemble les jeunes artistes révolutionnaires de Hambourg. Son adhésion au KPD en 1931 est l'aboutissement d'une longue maturation politique et artistique. Il commence son parcours à l'époque où le KPD ne considère pas encore qu'un art révolutionnaire ait un rôle à jouer au sein du monde capitaliste. Ses premières collaborations ont donc lieu avec l'*Arbeitertheaterbund* du SPD, la seule instance théâtrale de gauche à l'époque. Mais l'introduction du concept d'*agit-prop* lors du 10^e congrès du parti en 1925 change les perspectives : le rôle éducatif des artistes communistes auprès des masses est reconnu et encouragé. Hans Weidt et son groupe amateur multiplient alors leurs activités avec la Solidarité du peuple (*Volkssolidarität*) et l'Aide rouge (*Rote Hilfe*), qui financent nombre de troupes de théâtre d'*agit-prop*. Au tournant des années 1930, il est à Berlin, précisément à l'époque où la montée du chômage et la menace du fascisme relancent les activités du théâtre révolutionnaire. Les occasions sont donc nombreuses de participer aux côtés de Erich Weinert, Hanns Eisler, Ernst Busch, Helene Weigel et Berthold Brecht aux soirées de la Revue rouge (*Rote Revue*) consacrées à la satire de l'actualité, ou encore aux mises en scène du Collectif-Piscator¹⁴⁸. Installé avec sa nouvelle troupe des Danseurs rouges (*Die Rote Tänzer*) à Prenzlauer Berg, dans le quartier ouvrier de Berlin, il assiste en 1932 aux innombrables batailles de rue qui opposent les organisations de gauche aux chemises brunes. Le cinéma Babylon et le théâtre de la Volksbühne, sur la place Bülow, sont les principaux lieux de rassemblement des manifestations antifascistes du KPD. Hans Weidt et sa troupe participent entre autres à la fête Lénine-

144 Françoise Lagier, *op. cit.*, p. 84.

145 Elles espèrent en réalité pouvoir rejoindre Moscou depuis Prague, où elles sont invitées en octobre 1933 à un rassemblement de la Ligue des amis de l'Union Soviétique (*Bund der Freunde der Sowjetunion*). Mais, ne parvenant pas à obtenir de nouveaux documents officiels (les originaux ayant été confisqués par la Gestapo), elles sont contraintes de rester à Prague. Elles reçoivent le statut de réfugiées politiques et peuvent ainsi obtenir une indemnité de réfugié et un logement de fortune ; Interview de Ilse Loesch à Berlin, le 8 juin 1995.

146 Jarmila Kröschlova les invite à enseigner dans son école dalcroziennne de Prague et les autorise à y organiser des réunions politiques. La danseuse Mira Holzbachova les introduit auprès de l'organisation socialiste tchèque du théâtre, le DDOC, qui leur confie la mission de monter un groupe de danse avec des étudiants tchèques et bulgares. Ilse Loesch, *Mit Leib und Seele, Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Berlin, Henschelverlag, 1990, p. 14, 81-88 ; Interviews avec Ilse Loesch à Berlin, les 24 novembre et 1^{er} décembre 1992, et le 20 mai 1993 ; Hansjörg Schneider consacre un chapitre au passage des danseurs allemands à Prague dans son ouvrage *Exiltheater in der Tschechoslowakei, 1933-1938*, Berlin, Henschel, 1979, p. 218-224.

147 L'essentiel de ces informations provient de l'autobiographie de Jean Weidt, *Der Rote Tänzer, Ein Lebensbericht*, Berlin, Henschel, 1968, p. 14-29.

148 Erwin Piscator, installé au théâtre Wallner après avoir quitté la Volksbühne, fait appel à Hans Weidt pour mettre en scène la partie dansée de la pièce de Friedrich Wolf, *Tai Yang erwacht*.

Liebkecht-Luxemburg du cinéma Babylon, ainsi qu'à la dernière grande manifestation antifasciste du 25 janvier 1933.

Le danseur est arrêté une première fois par la police à la fin du mois de février 1933 en raison des thématiques jugées "destructrices" de ses chorégraphies. Ironie du sort : le fait d'avoir été emprisonné peu de temps avant l'incendie du Reichstag lui évite d'être victime de la vague d'arrestations qui s'ensuit et d'avoir à répondre de ce "crime communiste". Il est libéré en mars. Dans son studio, "L'Ecurie", devenu entre-temps un lieu de réunion du KPD, il prépare son départ pour les Premières olympiades des travailleurs de Moscou, prévues à la fin du mois de mai. Mais il est de nouveau arrêté par la Gestapo qui intercepte un télégramme en provenance d'URSS. Hans Weidt prend prétexte de l'organisation d'une tournée en Suède pour justifier son innocence. Il est relâché peu après. La troupe se donne alors secrètement rendez-vous à Hambourg, pour rejoindre les Olympiades des travailleurs par la mer¹⁴⁹. A Moscou, Hans Weidt apprend que la Gestapo le recherche de nouveau. Seuls ses camarades, inconnus de la Gestapo, rentrent à Berlin. L'exil du danseur se passe essentiellement à Moscou et Paris, où il partage ses activités entre son nouveau groupe de danse, les Ballets Weidt, et son travail de responsable culturel du Parti Communiste français¹⁵⁰.

Martin Gleisner représente le second courant de la lutte antifasciste. Bien qu'étant le grand ingénieur de la danse chorale des manifestations du SPD, il privilégie le combat syndical plutôt que l'*agit-prop*¹⁵¹. Défenseur des droits des danseurs au sein de l'Association allemande des choristes et des danseurs, il publie régulièrement dans la revue *Singchor und Tanz*. Le ton de ses articles se fait plus pressant au moment de la crise économique. L'impact dramatique de celle-ci sur la vie culturelle lui fait prendre conscience de la nécessité de lutter vigoureusement pour assurer sa défense. Les danseurs, pas plus que la plupart des autres catégories d'artistes,

149 Après avoir détruit ses prospectus compromettants et ses photographies, le groupe rejoint le port, sous la protection d'un représentant du consulat soviétique. Il retrouve là les participants tchèques, belges, anglais et français des olympiades, dont entre autres le groupe de Jacques Prévert. La troupe bénéficie de la complaisance d'un officier de police qui, fouillant dans le bateau les valises de costumes et découvrant entre autres des masques satiriques de Hitler, Papen et Hugenberg, se contente de confisquer un livre de poésie sans conséquence. Jean Weidt, *op. cit.*, p. 27-28.

150 Werner Röder, *op. cit.* C'est à cette époque qu'il adopte son prénom français, Jean.

151 Le profil de Olga Brandt-Knack est proche de celui de Martin Gleisner. Membre du SPD depuis 1918, et co-fondatrice de la Ligue des danseurs en 1928, Olga Brandt-Knack est l'une des premières à revendiquer une couverture sociale et juridique pour les danseurs de théâtre. Quelques mois avant l'arrivée de Hitler au pouvoir, elle est renvoyée de son poste de maître de ballet du théâtre municipal de Hambourg. Ses activités politiques ne sont selon toute vraisemblance pas appréciées par la municipalité (Nils Jockel, Patricia Stöckemann, *"Flugkraft in goldene Ferne..."*, *Bühnentanz in Hamburg seit 1900*, 1989, p. 90-91). Une soirée d'adieux, "La nuit des pointes", est organisée par ses amis à la Maison Curio, le 11 juin 1932. N'y participent ni la presse, ni les élus municipaux. Seule la revue *Singchor und Tanz* loue ses trente années d'activités artistiques et politiques (Eugen Friedenbach, "Die Nacht der Fussspitze. Abschiedsabend für Olga Brandt-Knack", in *Singchor und Tanz*, n° 17, 1er septembre 1932). Du camp socialiste, elle est la seule à rester en Allemagne. Placée en 1933 sous la surveillance de la Gestapo, elle est assignée à la tâche de conseillère pour les étudiants. La direction de son école est reprise par Lola Rogge. Son mari, le Professeur Knack, quitte sa clinique de Bamberg et part en exil aux États-Unis, puis en Chine (AK Berlin, collection Ilse Loesch). Le motif exact de ce traitement n'est pas connu.

ne bénéficient de revenu minimum garanti. Le risque est grand pour eux de tomber dans le cercle de la "prostitution artistique". Martin Gleisner est d'avis que seul un soutien économique des artistes par la collectivité peut garantir une vie culturelle plurielle et créative¹⁵². Son dernier article dans *Singchor und Tanz*, daté du 1er mars 1933, est un appel à la responsabilité politique des danseurs au sein de leur syndicat. L'actualité est alors à la préparation des élections des comités d'entreprise. Il demande instamment aux danseurs de soutenir les représentants de la danse dans chaque groupe local du syndicat et de faire en sorte que la danse accède au niveau le plus haut des instances régionales et nationales. Cet appel au rassemblement a pour lui le sens d'un combat pour la préservation du pluralisme à tous les échelons de la vie culturelle¹⁵³. Mais le 2 mai, la destruction matérielle des syndicats indépendants et la mise en détention préventive de leurs dirigeants met un terme à cette perspective. C'est probablement à cette époque que le danseur quitte l'Allemagne. Il part en Hollande, sac au dos, où il est rapidement engagé par la Jeunesse prolétaire hollandaise pour la mise en scène des fêtes du 1er mai. Il poursuit son combat contre le fascisme en participant notamment en 1937 à Anvers aux contre-olympiades de Berlin, organisées par plusieurs associations socialistes de gymnastes et de chœurs parlés de Belgique. Il émigre l'année suivante aux États-Unis, où il signe quelques articles dans la revue hebdomadaire des émigrés allemands, *Aufbau*¹⁵⁴.

Ces deux stratégies de lutte antifasciste adoptées par les danseurs - l'*agit-prop* et le combat syndical - confirment en réalité les anciennes divisions politiques des chœurs en mouvement. Les conflits qu'elles provoquent reflètent particulièrement bien celui plus général qui oppose le SPD et le KPD dans la lutte contre la montée du nazisme. Hans Weidt réproouve ce qu'il appelle le "réformisme" de la Ligue allemande des danseurs. Dans le contexte du chômage et de la faillite des institutions culturelles, il considère que la politique défendue par Martin Gleisner a aggravé "l'isolement des danseurs dans la société". Dans les réunions des danseurs à Berlin, il explique avoir vainement incité ceux-ci "à intégrer leurs créations à la vie, afin de révolutionner artistiquement la danse et d'aboutir à des effets sociaux positifs"¹⁵⁵. Indéniablement, il préfère l'efficacité immédiate de l'agitation politique à l'action légale du syndicalisme. Toutes ses activités artistiques vont dans ce sens. Son jugement sévère reflète celui que porte le KPD sur ce qu'il estime être une politique de consensus des syndicats socialistes avec le patronat ¹⁵⁶. En 1933 cependant, ses appréhensions s'avèrent justifiées,

152 "Die Lage des freien Tänzers und Tanzpädagogen in der Krise", in *Singchor und Tanz*, 15 octobre 1932, n° 20, p. 169.

153 "Tänzerische Aktivitäten in der Organisation", in *Singchor und Tanz*, 1er mars 1933, n° 5, p. 36.

154 Il contribue notamment en 1938 au numéro spécial de *Aufbau* consacré à l'acteur Hans Otto, pour le dixième anniversaire de sa mort ; IZG Munich, Dossier "Martin Gleisner".

155 "Wir forderten die Tänzer auf, ihr Schaffen eng mit dem Leben zu verbinden, um den Tanz künstlerisch zu revolutionieren und ihm damit sozial positive Wirkungsmöglichkeiten zu erschliessen". in Jean Weidt, *op. cit.*, p. 22.

156 Sa chorégraphie masquée, *Députés du Reichstag*, ridiculise les députés socialistes et présente un masque grotesque du président socialiste du parlement, Paul Löbe ; in Françoise Lagier, "Danse et politique, gestuelle de

puisque l'Association allemande des choristes et des danseurs dépend de la politique opportuniste de son supérieur hiérarchique, la Confédération générale des syndicats allemands (ADGB : *Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund*). Cette dernière entend résister au nazisme par la neutralité afin de conserver son pouvoir en Allemagne. Elle limite ses actions aux questions économiques et sociales. La campagne pour les élections des comités d'entreprises est orientée dans ce sens. L'accent est mis non pas sur la lutte contre le nazisme, mais sur l'urgence des problèmes du chômage et la détérioration des conditions de vie des travailleurs¹⁵⁷. On trouve dans le numéro du mois de mars de *Singchor und Tanz* un article des comités nationaux expliquant que "le combat des communistes et des nationalistes dans les entreprises se fait au détriment des syndicats et ainsi contre les intérêts du prolétariat" et qu'il est nécessaire de mettre fin aux "divisions politiciennes" au sein des listes indépendantes¹⁵⁸. Le syndicalisme social-démocrate, croyant se sauver par le consensus ne fait que signer sa propre fin. Martin Gleisner, en appelant les danseurs à se rassembler dans leur syndicat croit, lui aussi que le loyalisme des urnes peut suffire à préserver l'avenir de la danse dans la nouvelle Allemagne.

b. L'ambition et l'anticommunisme des maîtres

La mouvance Laban est la plus atteinte par ces départs. Elle perd avec Ilse Loesch et Jenny Gertz, deux fidèles promotrices de l'éducation enfantine et de la cinétographie Laban, et avec Martin Gleisner, un remarquable explorateur de la danse chorale. Le départ de Kurt Jooss laisse un grand vide. Pourtant, l'exil de ces danseurs ne semble pas susciter une prise de conscience chez ceux qui restent en Allemagne. Au contraire, il provoque plutôt des jugements négatifs. Les réactions de Marie-Luise Lieschke, la principale administratrice des organisations labaniennes sont éclairantes. Dans un courrier adressé à Kurt Jooss le 29 juin 1933, elle s'indigne de la confusion qui a été faite à l'égard de son époux, qui lui a valu d'être placé un temps sous surveillance. Pris pour un proche parent de Martin Gleisner, il est soupçonné d'avoir envoyé des écrits marxistes à Prague. "Bien entendu", dit-elle, "on fit la lumière complète là-dessus !" ¹⁵⁹. Le ton indigné qu'elle emploie dévoile le peu d'affinité qu'elle éprouve envers l'engagement politique de Martin Gleisner.

A cela s'ajoute un peu plus tard, une condamnation claire de l'exil de Kurt Jooss. Tentant de rassembler la mouvance Laban, Marie-Luise Lieschke essaie de convaincre le chorégraphe d'affilier l'école Folkwang aux organisations nazies de la "mise au pas".

l'agit-prop allemande", in Denis Bablet, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne, L'âge d'homme La cité, tome III., 1978, p. 85.

¹⁵⁷ Norbert Frei, *op. cit.*, p. 100-101.

¹⁵⁸ "Aufruf zu den Betriebsräte-Neuwahlen 1933", in *Singchor und Tanz*, 1er mars 1933, n° 5, p. 37.

¹⁵⁹ TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

Cependant, il persiste dans son refus. Sigurt Leeder quitte à ce moment Essen avec une partie des enseignants de l'école et vingt-trois élèves et rejoint Kurt Jooss dans sa nouvelle école de Dartington Hall en Angleterre¹⁶⁰. Dans une lettre datée du 26 septembre 1934, Marie Luise Lieschke condamne ces choix : "Vous vous séparez ouvertement et objectivement du camp Laban"¹⁶¹. Ce débat sur la scission du milieu de la danse n'est pas seulement interne. Il est évoqué dans la presse locale d'Essen dès le début de l'année 1934. Tout en estimant que le départ de Kurt Jooss et de sa compagnie représente une perte irréversible pour la danse moderne, Alfred Brasch l'interprète comme une trahison culturelle et patriotique¹⁶². Comme Marie-Luise Lieschke, il envisage le courant moderne en terme de tradition. Le développement artistique de la danse est pour eux inséparable d'un ancrage géographique et culturel. Pour le chorégraphe en exil, il est, au contraire, d'abord associé à une éthique et à des individus. On retrouve donc parmi les collègues de Rudolf von Laban ce qui distinguait Kurt Jooss et Mary Wigman quelque temps auparavant. Le camp labanien éclate à son tour dans cet affrontement entre deux conceptions antinomiques de l'art et deux visions de l'engagement politique. L'apolitisme manifesté par la majorité de la mouvance labanienne au congrès de Munich finit ainsi par dépasser les frontières de l'anticommunisme. Il devient un gage d'adhésion au nouveau régime.

Mary Wigman, à peine rentrée de sa tournée américaine, a également l'occasion de dévoiler son anticommunisme. Quelques personnes quittent l'école de Dresde à la suite d'une fouille et d'une enquête de la Gestapo au début du mois d'avril 1933¹⁶³. A cette époque, le gouvernement commence à seconder les organisations du NSDAP dans le combat contre les communistes et les Juifs dans les milieux artistiques. Le boycott des magasins juifs est ordonné le 1er avril dans toute l'Allemagne. Le 7, la "loi sur le redressement de la fonction publique" élimine des institutions théâtrales les artistes et techniciens juifs ou engagés dans les partis de gauche. C'est ainsi que les professeurs de l'Académie des beaux-arts, Max Beckmann, Otto

160 Frida Holst, qui dansait le rôle de "la vieille" dans *La table verte* lors du concours des AID de Paris, est la tête de la nouvelle équipe enseignante de l'école Folkwang après le départ de Sigurt Leeder. La direction de l'école est confiée à Albrecht Knust, tandis que Jens Keith prend le poste de maître de ballet du théâtre municipal de Essen, laissé par Kurt Jooss ; TzA, Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

161 "Ich betrachte Ihre Übersiedlung nach GB. doch genau wie Sie, keinesfall als ein Verlassen von Deutschland", courrier du 11 juin 1934, "Sie trennen sich ganz offen und sachlich von dem Laban Lager" ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935", courrier du 26 septembre 1934.

162 Alfred Brasch, "Mary Wigman und der Deutsche Tanz, Gegenwart und Zukunft", *Der Essener Abend, Essener Stadtanzeiger*, 11 février 1934 ; "Aufriss einer Deutschen Tanzakademie. Ein Vorschlag zur Zusammenfassung und Erhaltung des Deutschen Tanzes", *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 14 février 1934.

163 Barbara Mettler, élève chez Wigman, quitte l'Allemagne en juin 1933. Elle témoigne des événements du mois d'avril dans son livre *Tanz als Lebenselement*, 1984, cité par Walter Sorell, *op. cit.*, p. 305-306, ainsi que dans l'interview que Suzan Moss fait d'elle, in *Spinning through the Weltanschauung : the Effects of the Nazi Regime on the German Modern Dance*, thèse de doctorat de l'Université de New York, 1988, p. 246.

Dix, Willi Baumeister perdent leur poste et que l'équipe du Bauhaus est congédiée¹⁶⁴. L'autodafé des livres se prépare dans toutes les universités allemandes pour le mois suivant.

Il n'est pas étonnant dans ce contexte que l'école Wigman soit à son tour soupçonnée. Nombre d'élèves engagés à gauche y ont fait leurs classes, entre autres, Ruth Abramowitsch, Lotte Goslar, Julia Marcus, Jo Mihaly, et Georg Groke. Les socio-démocrates au gouvernement, dont le ministre de l'Intérieur, Carl Severing en personne, ont soutenu à plusieurs reprises les projets de la chorégraphe. Les danseuses juives sont nombreuses elles aussi, comme en témoigne le dernier Groupe Wigman. A la suite de l'enquête de la Gestapo, un danseur d'origine étrangère, Fred Coolemans, est renvoyé de l'école¹⁶⁵. Il avait été assistant entre 1927 et 1928 et avait pris la direction pédagogique de l'école durant l'hiver 1933, pendant la tournée américaine du groupe¹⁶⁶. Mary Wigman mentionne dans son agenda les réactions d'opposition que suscite le départ de Fred Coolemans parmi les élèves¹⁶⁷. Une ancienne élève juive, Else Dublon, rendant alors visite à son professeur apprend également, non sans stupéfaction, le renvoi d'un musicien et d'une élève¹⁶⁸.

L'attitude de Wigman est significative. A propos de la fouille de sa maison et de son école, elle s'exclame dans son agenda : "Fouille de la maison. Étrange. Il y a assez d'excitation comme cela... Une telle dénonciation (...) ? Suis renversée que l'on veuille faire de nous des communistes"¹⁶⁹. Elle ajoute : "Dieu soit loué, Hannle (...) "¹⁷⁰. Son compagnon, Hanns Benkert, ingénieur chez Siemens et pro-nazi, est, depuis 1929, officieusement conseiller financier de l'école¹⁷¹. Il est vraisemblable qu'il ait utilisé ses relations pour apaiser le désordre, moins cependant par solidarité avec les personnes concernées, que par volonté de redresser l'image altérée de l'école. Le 9 avril au soir, Wigman note, rassurée, "9^e symphonie

164 Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspéro, 1980, (Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1963), p. 68.

165 Barbara Mettler indique que Fred Coolemans était d'origine juive et avait des racines hollandaises et japonaises (cité par Suzan Moss, *op. cit.*, p. 246). Le danseur part pour les États-Unis, où il rejoint le studio de Catherine Marcus. Il donne en janvier 1934 un spectacle au Forrest Theatre (in "Dance Events Rewiewed", *The American Dancer*, février 1934, p. 9). Mary Wigman mentionne son décès dans son journal en mars 1935 (AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1935", n° 83/73/143).

166 "Aus dem Arbeitskreis der DKV-Mitglieder", in *Kontakt. Körper, Arbeit, Leistung*, n° 1, janvier 1933, p. 14.

167 "Boycott der Schüler wegen Abgang von Fred Coolemanns. Ausprache, etc." (AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Wigman Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149). La danseuse Barbara Mettler est l'un des leaders du mouvement de contestation. Celui-ci se traduit notamment par le boycott d'un cours de Mary Wigman (interview de Barbara Mettler, citée par Suzan Moss, *op. cit.*, p. 246).

168 Interview d'Else Dublon-Grünebaum à Jérusalem, le 22 octobre 1993. Bien qu'Else Dublon n'ait pas précisé le nom des personnes concernées, il est hautement probable qu'il s'agisse des organisateurs du mouvement d'opposition au sein de l'école, dont Barbara Mettler en particulier.

169 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Wigman Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149, 7-8 avril 1933.

170 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Wigman Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

171 Il était l'ami de Hanya Holm jusqu'à la fin des années 1920. Il dirige avec succès l'usine d'électricité domestique de Sörnowitz, près de Dresde. Il s'est imposé progressivement dans la gestion des affaires de l'école de Dresde, après avoir redressé la situation de confusion créée autour de la mise en scène du *Totenmal* de Talhoff. in Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 167.

de Beethoven à l'Opéra, bel orchestre, soleil et printemps" et le 10, "détente sur toute la ligne"¹⁷². On retrouve dans la position de la chorégraphe au printemps 1933, la logique qui animait sa tournée américaine. C'est sur sa terre natale qu'elle veut imposer son oeuvre sur le long terme. Else Dublon, se souvient des dernières paroles de son professeur : "Je suis née en Allemagne et je ne quitterai pas un bateau faisant naufrage"¹⁷³. Sur ce bateau, il y a d'abord son école. C'est ce lien soudain plus affirmé entre sa mission artistique et son patriotisme culturel, qui explique l'indignation de Mary Wigman de voir son école soupçonnée de cacher des réseaux communistes. Si elle ne semble pas apprécier le climat de violence et de suspicion de Dresde à l'époque, elle est prête en tout cas, au nom de sa mission, à faire des concessions politiques aux nouvelles autorités en place.

Hedwig Müller affirme dans sa biographie que la fouille de l'école et les interrogatoires menés par la Gestapo n'ont débouché sur aucun résultat¹⁷⁴. Elle ne dispose en réalité ni des témoignages oraux, ni des sources administratives municipales, qui prouvent au contraire que la fouille de l'école a eu pour conséquence immédiate, le départ d'au moins trois membres de l'école¹⁷⁵. Ce fait contredit la thèse développée par l'historienne selon laquelle le comportement de Mary Wigman relève encore de l'apolitisme en 1933. L'impatience qu'éprouve la chorégraphe durant les événements d'avril est, selon Hedwig Müller, moins liée à la dénonciation de son école comme réseau communiste qu'au retard imposé à son travail pédagogique. Or, l'anticommunisme de Wigman est à l'époque directement le fruit de son esprit missionnaire, nettement teinté de patriotisme culturel. De même, d'après l'historienne, la chorégraphe aurait assisté avec réprobation et impuissance à la fouille de son école. Elle s'appuie pour cela sur une lettre envoyée par la chorégraphe à son amie américaine Martha Reuther, dans laquelle celle-ci critique les vagues de violence et de haine qui déferlent alors sur l'Allemagne et qu'elle juge "illégaux". Or, le courrier envoyé à la mairie de Dresde par l'administrateur Werner Hoerisch pour confirmer le départ de Fred Coolemans, montre qu'il s'agit en fin de compte d'une décision de l'école Wigman et non d'une mesure imposée autoritairement par la Gestapo¹⁷⁶. Le renvoi à la même époque par Gret Palucca de son assistante juive, Tille Rössler, confirme cette orientation¹⁷⁷. Si Hedwig Müller souligne le respect de Mary Wigman pour l'autorité étatique, elle met donc insuffisamment en lumière ce que l'on ne peut qu'interpréter comme un signe d'allégeance envers le nouveau régime. En cédant aux pressions de la chasse aux juifs et aux communistes du printemps 1933, les deux

172 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Wigman Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

173 Courrier de Else Dublon-Grünebaum, décembre 1993.

174 in Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 222-224.

175 Nous n'avons pas retrouvé d'information sur le musicien renvoyé en même temps que Fred Coolemans et Barbara Mettler, et dont Else Dublon mentionne l'existence.

176 Werner Hoerisch indique dans une lettre datée du 6 avril 1933, que "Friedrich Wilhelm Cohen, alias Fred Coolemans n'est plus enseignant dans notre institut" ; StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400-Bd.1.

177 Courrier de Gret Palucca à la maire de Dresde daté du 26 avril 1933 ; StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1401.

chorégraphes les plus réputées de Dresde n'espèrent-elles pas obtenir gain de cause auprès des autorités nazies ? Leur comportement n'a plus rien d'apolitique en 1933. Leur attitude civique est à l'exact opposé de celle de Kurt Jooss.

c. Les cabaretistes victimes de la censure

Mary Wigman ne se sent pas plus solidaire de la résistance des danseurs engagés que des cabaretistes. Et pour cause : le milieu s'emploie depuis le milieu des années 1920 à parodier l'artiste. Mary Wigman, pénétrée du sérieux de la danse moderne, est toujours restée sourde aux provocations venues des arts mineurs de la scène¹⁷⁸. Ses pôles d'intérêt sont diamétralement opposés à ceux du cabaret. Elle est pourtant directement touchée par le destin des cabaretistes en 1933, puisque nombre d'entre elles ont fait leurs classes dans son école. Else Dublon, Claire Eckstein, Lotte Goslar et Julia Marcus, toutes d'origine juive, se croisent depuis le début des années 1930 sur les scènes du Cabaret Catacombes et du Cabaret des comiques. Leur destin est similaire à celui de leurs collègues acteurs, écrivains et chansonniers. Ce petit milieu qui défend l'âme de Berlin dans les tempêtes de Weimar, quitte la capitale en 1933¹⁷⁹.

Else Dublon, marquée par la troupe soviétique des Blouses bleues et le théâtre Habimah, utilise à la fois la danse, le chant et le jeu d'acteur dans ses parodies politiques et ses portraits de petits artisans. Elle danse également au théâtre Kaftan sur des chansons yiddish d'Europe centrale. Avec l'arrivée du nazisme, elle n'a d'autre recours que de danser dans le cadre de la Ligue culturelle des Juifs-Allemands (*Kulturbund Deutscher Juden*)¹⁸⁰. Elle quitte l'Allemagne en 1935, grâce à un engagement dans la troupe de la chorégraphe suisse Trudi

178 On se souvient des persiflages de Valeska Gert, du roman d'Yvan Goll, *Sodome et Berlin*, et de la pièce de théâtre de Carl Sternheim, *L'école d'Uznach*. Parmi les critiques de Mary Wigman, on compte aussi la danseuse Eugenia Nikolaïeva qui s'emploie à la parodier au Cabaret des Comiques de Berlin ("Mary Wigman und ihre Parodistin", juin 1930 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman).

179 Les fondateurs du Cabaret des Comiques, Kurt Robitschek et Paul Morgan, partent pour Vienne en septembre, après la fermeture de leur théâtre. Ils périssent à Buchenwald et Auschwitz. L'écrivain et conférencier Paul Nikolaus, auteur en 1919 d'un des premiers hommages à la danse moderne, *Danseuses*, est célèbre pour ses gloses sur les aspects réactionnaires de la société de Weimar. Il écrit dans sa lettre d'adieu avant de se suicider en avril 1933 : "Je ne peux ni vivre à Berlin, ni me passer de Berlin. Donc je m'en vais". Son ami, le compositeur Friedrich Holländer, fondateur du Tingel-Tangel, auteur des chansons de Marlène Dietrich dans *L'ange bleu*, émigre aux États-Unis. Werner Finck, fondateur du Cabaret Catacombes, est l'un des rares à rester à Berlin jusqu'en mai 1935, date de la fermeture de son cabaret. Il doit cette tolérance à l'ambiguïté de ses spectacles. Il continue d'y explorer l'art de l'allusion et du sous-entendu, style que les musiciens communistes, Hans Eisler et Ernst Busch, premiers collaborateurs de Finck, avaient jugé inefficace dans la lutte contre le fascisme ; Lionel Richard, *Cabarets, cabarets. Origines et décadence*, Paris, éditions Plon, 1991, p. 237-250, 263-275.

180 La Ligue culturelle des Juifs-Allemands entérine la séparation des "Juifs" et des "Allemands" dans la culture. Créée au lendemain de la "loi du 7 avril 1933 sur le redressement de la fonction publique", elle a pour fonction de rassembler les 8000 artistes et techniciens de théâtre ayant perdu leur travail à cause de leur origine juive. Présentés devant un public exclusivement juif, les programmes littéraires et musicaux de la ligue sont strictement limités au répertoire juif ; Eike Geisel, Henryk M. Broder, *Première und Pogrom. Der Jüdische Kulturbund, 1933-1941, Texte und Bilder*, Berlin, Siedler, 1992, 335 p.

Schoop pour une tournée européenne et américaine. Puis elle émigre en Palestine en 1936¹⁸¹. Le programme de danse de Julia Marcus est lui aussi hautement engagé durant les dernières années de la République de Weimar. Dans sa *Danse de Hitler*, son costume est une grande croix gammée. Dans la *Valse 1933*, elle représente une femme élégante, dont le chapeau, une fois retourné, prend l'allure d'un masque à gaz. Volontiers insolente, elle danse la *Parodie de Gerhart Hauptmann*. Lucide sur la paix d'après-guerre, elle ironise même sur *L'ange de la paix Briand* ou la *Mascarade de Gandhi*. Se remémorant la nomination d'Hitler à la chancellerie, elle dit : "Je n'ai pas vu l'autodafé des livres. Par contre, je me souviens qu'en revenant la nuit de la Katakombe, le 30 janvier, j'ai vu la manif du Tiergarten. J'avais l'impression d'assister à un défilé d'indiens déchaînés (...). On sentait bien que tout allait changer"¹⁸². Elle continue pourtant encore en février 1933 de présenter ses solos persifleurs¹⁸³. En mai 1933, après son renvoi du théâtre municipal de Berlin, elle part en tournée en Hollande. Mais elle ne présente plus sa *Danse d'Hitler*, la jugeant cette fois-ci trop compromettante. Elle quitte définitivement l'Allemagne à l'occasion du concours de danse de Varsovie. Lotte Goslar, danseuse comique au Cabaret des Comiques et à la Scala, adopte la même tactique que Julia Marcus. De Varsovie, elle rejoint Zürich en Suisse, via Prague et Amsterdam, et s'associe aux programmes politico-littéraires de l'ancienne troupe munichoise d'Erika Mann¹⁸⁴. Rejoignent également le Moulin à poivre, Cläre Eckstein et Edwin Denby, couple réputé pour ses danses grotesques au Cabaret Catacombes¹⁸⁵.

Le cas de Valeska Gert, l'ennemie déclarée de Wigman, est particulièrement représentatif. Juive, satiriste corrosive des vices de la bourgeoisie, comptant de nombreux sympathisants communistes parmi ses amis (entre autres, Berthold Brecht, Serguei Eisenstein, Kurt Eisler, Ernst Busch et Hélène Weigel), elle incarne les valeurs cardinales du "bolchevisme culturel" dont les nazis accusent la société de Weimar. Déjà en 1930, Rosenberg, alors rédacteur en chef du *Völkischer Beobachter*, lui avait recommandé de "se produire à Jérusalem, et de rester là-bas, afin de divertir ses camarades à la Münzer"¹⁸⁶. Son terrain d'action se réduit à néant en quelques semaines en 1933. La Revue rouge de Brecht est interdite en janvier. L'accès du Cabaret Catacombes lui est barré par une pancarte "interdit aux Juifs", que Willy Schaeffer accepte d'afficher afin de garder son cabaret. Elle poursuit ses spectacles à Londres, Prague et Paris. Mais elle est prise à chacun de ses retours, d'une "psychose d'emprisonnement" (*Haftpsychose*), à cause de ses déclarations politiques, que la presse

181 DLI, Tel Aviv, Dossier Else Grünebaum-Dublon ; AK Berlin, collection du *Jüdischer Kulturbund* ; interview de l'artiste à Jérusalem, le 22 octobre 1993.

182 Interview à Massy-Palaiseau, le 20 juillet 1994. Julia Marcus a décrit ses danses parodiques lors de rencontres précédentes, notamment en avril 1992 et janvier 1993.

183 "Arabesken", in *Der Tanz*, février 1933, n° 2, p. 15.

184 Susan Manning, "Gespräch mit Lotte Goslar", in *Tanzdrama-Magazin*, 1989, n° 5, p. 20.

185 Lionel Richard, *op. cit.*, p. 30-33.

186 Frank-Manuel Peter (préface de Völker Schlöndorff), *Valeska Gert, Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1985, p. 72.

étrangère publie contre sa volonté. L'unique scène à laquelle elle a encore accès en Allemagne est celle de la Ligue culturelle des Juifs-Allemands¹⁸⁷. Les photographies de ses satires grotesques sont affichées en 1937 à Munich dans l'exposition "Le Juif éternel", comme exemple "d'art dégénéré". En 1938, le livre que Fred Hildebrandt lui a consacré en 1928 est interdit¹⁸⁸. En dépit de cette existence incertaine et dangereuse, la cabarétiste garde ses attaches berlinoises jusqu'en 1938, date de son départ définitif pour les États-Unis. Son mariage avec l'anglais Robin Hay Anderson en 1936, qui la munit d'un passeport étranger, la sauve probablement du pire¹⁸⁹. Peu avant le début de la guerre, on parle de la danseuse en ces termes dans la presse : "S'il faut continuer de lui refuser une page dans l'histoire de la danse, on pourrait peut-être au moins lui réserver une place dans le registre des groupes de pathologiques sexuels"¹⁹⁰.

Si la montée du nazisme a poussé les danseurs de gauche à intensifier leur combat, elle a également forcé la majorité conformiste à redéfinir ses points d'attache. Cette évolution n'est pas totalement surprenante. Elle entérine une division déjà sensible sous Weimar. Que les deux représentants emblématiques du cabaret et de la danse engagée, Valeska Gert et Hans Weidt, ne soient pas présents au congrès de Munich en 1930, la plus grande rencontre de la décennie, est déjà un signe du cloisonnement des milieux de la danse¹⁹¹. Cependant cet espace socio-politique de la danse, qui était jusqu'alors une mosaïque de tendances contraires et complémentaires, se scinde définitivement en 1933 en deux sphères autonomes et séparées, celle des exilés antifascistes et celle des "patriotes". Cette scission politique précise aussi les ancrages culturels de la danse. L'anticommunisme des cercles labaniens et wigmaniens révèle leur besoin d'enraciner leur travail artistique dans le paysage culturel allemand. La conception nationaliste de la danse moderne de Mary Wigman prend donc le pas sur celle, cosmopolite, de Kurt Jooss.

Le départ des danseurs engagés souligne finalement l'opposition dans la danse moderne entre un courant volontiers clownesque, nourri de faits divers et des scandales du présent, et un courant sérieux, "au-dessus de la mêlée", qui trahit son désir d'ascension. La première oeuvre de Berthold Brecht et de Kurt Weil, présentée en exil, évoque de façon originale cette opposition. Le ballet, *Les sept péchés capitaux*, est donné le 7 juin 1933 à Paris, au théâtre des

187 AK, *Geschlossene Gesellschaft. Der jüdische Kulturbund in Deutschland. 1933-1941*, Berlin, Heinrich, 1992, p. 99, 104.

188 Fred Hildebrandt, *Die Tänzerin Valeska Gert*, Stuttgart, 1928 ; in Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 79.

189 Valeska Gert fait le récit de ces années dans son autobiographie, *Ich bin eine Hexe, Kaleidoskop meines Lebens*, Munich, Knaur Verlag, 1989, (Franz Schneekluth Verlag, 1968), p. 65-74.

190 "Wenn ihr ein Blatt in der Geschichte der Tanzkunst versagt bleiben sollte, so wird ihr doch vielleicht in künftigen Protokollen sexualpathologischer Gesellschaften ein Plätzchen reserviert", citation du *Berliner Zeitung* reprise de l'article de Walter Kujawski, "Man kämpft um einen neuen Tanzstil. Ein Rückblick auf die Tanzabende vor Zwanzig Jahren", in *Der Tanz*, 1939, n° 4, cité par Frank-Manuel Peter, *op. cit.*, p. 79.

191 Si Edwin Denby, Lotte Goslar et Julia Marcus y font leurs débuts, c'est en tant que solistes modernes et non déjà comme danseurs grotesques.

Champs-Élysées¹⁹². Dans cette oeuvre, dont la forme se rapproche d'un récitatif chanté, accompagné de tableaux mimés, la danse a une fonction d'art engagé¹⁹³. Le ballet raconte le périple de deux soeurs, Anna I et Anna II, l'une femme d'affaires et l'autre danseuse, parties faire fortune aux États-Unis¹⁹⁴. La famille, qui entend bénéficier du succès pécuniaire du voyage, commente les événements en chœur. Cependant, les deux Anna font, durant cette tournée, l'amère découverte de la corruption. Elles comprennent qu'elles n'amasseront pas fortune sans en passer par des compromissions. Chacun de leur passage dans l'une des sept villes de la tournée signe les étapes de leur confrontation avec les sept péchés capitaux de la Bible. La danseuse, Anna II, belle et généreuse, est progressivement gagnée par la perversité et la lucidité calculatrice de Anna I. Les caractères opposés des deux soeurs symbolisent, dans l'esprit de Berthold Brecht, l'hypocrisie de la société bourgeoise, qui cache son appât du gain derrière ses apparences morales. Ce ballet, qui est une critique des ambitions d'ascension sociale de la bourgeoisie, pourrait être aussi une métaphore de l'histoire du courant idéaliste de la danse moderne en Allemagne. La "fortune" que rechercherait ici la danse serait la reconnaissance d'un rôle de premier plan dans la vie culturelle. Anna II, qui incarne parfaitement la spiritualité élevée de la danse moderne, dite sérieuse, accepterait au nom de cet idéal de se sacrifier et de se compromettre avec le régime hitlérien.

3. Le bannissement des danseurs juifs

La question du destin des danseurs juifs mérite elle aussi d'être abordée. Le départ des danseurs juifs, en effet, ne touche pas uniquement le milieu minoritaire du théâtre engagé, mais l'ensemble du monde de la danse, toutes catégories socioprofessionnelles confondues. La contribution des Juifs allemands à la vie culturelle allemande a été importante sous la République de Weimar et les danseurs n'ont pas fait exception. Les statistiques du Reich sur la population active évaluent en juin 1933 à 4245 personnes le nombre global de Juifs travaillant dans le domaine culturel et artistique, soit 2,5% de la population active globale de ce secteur. Cette proportion est nettement supérieure au 0,8% que représente la population juive totale au sein de la population allemande. Les secteurs de la littérature et du théâtre sont particulièrement attractifs. Les 872 rédacteurs et écrivains, ainsi que les 60 metteurs en scène juifs représentant respectivement 5,1% et 5,6% de la population active de chacun de ces secteurs. Les danseurs et

192 Berthold Brecht et Kurt Weil ont commencé la préparation de ce ballet avant leur exil (in *Encyclopaedia Universalis*). Berthold Brecht quitte Berlin le 28 février 1933, le lendemain de l'incendie du Reichstag (Jean-Michel Palmier, *L'expressionnisme comme révolte*, Paris, Payot, 1983, tome 1, p. 476). Kurt Weil le rejoint probablement peu de temps après en France.

193 Le ballet est chorégraphié par George Balanchine et dansé par sa troupe des Ballets 1933. On trouvera une description de la pièce dans le dossier de presse consacré aux Ballets 1933 de l'Opéra de Paris.

194 Anna I est jouée par la chanteuse Lotte Lenya, la femme de Kurt Weil et Anna II est dansée par Tilly Losch, danseuse de l'Opéra de Vienne ; Susan Au, *Ballet and modern dance*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 144.

les acteurs sont associés dans une même catégorie. Au nombre de 703, ils représentent 3% de la population active du monde du spectacle. Leur part est plus importante que celle des musiciens et des chanteurs, qui, bien que numériquement plus nombreux (1915 personnes), ne représentent que 2% du milieu musical¹⁹⁵. Les statistiques du Reich restent néanmoins peu précises sur le milieu de la danse. Si le nombre global de danseurs libres, danseurs de théâtre et pédagogues est évalué à l'époque à 5122 personnes, la proportion de danseurs juifs ne semble pas avoir été calculée¹⁹⁶. Tout au plus peut-on supposer que parmi les 703 danseurs et acteurs comptabilisés, la part des danseurs est inférieure à celle des acteurs, ces derniers étant globalement plus nombreux dans la population active.

Les premiers actes d'antisémitisme dirigés contre les danseurs remontent à l'époque de Weimar. En 1925 déjà, Lea Bergstein est frappée par les commentaires malveillants des passants, lisant son nom, ainsi que deux autres noms russes sur les affiches publicitaires du groupe Skoronel. Bien que Vera Skoronel ait utilisé ces noms russes pour masquer l'origine juive de ses collègues, le public les assimile malgré tout aux émigrés juifs de Russie. Lea Bergstein décide à cette époque d'émigrer en Palestine¹⁹⁷. Else Dublon, en revanche ne voit pas la montée de l'antisémitisme avant la fin de l'année 1932. Engagée cette année-là comme maître de ballet au théâtre municipal de Cottbus, son profil engagé n'est pas apprécié par le cercle pro-nazi du théâtre. Elle s'oppose notamment aux premières discriminations contre ses collègues. Une trappe malencontreusement ouverte sur scène la fait chuter lors d'une représentation. Gravement blessée, elle est hospitalisée une année entière. Elle retrouve progressivement la motricité de sa jambe grâce à la physiothérapie et remonte sur scène en 1934, mais cette fois-ci dans le cadre de la nouvelle Ligue culturelle des Juifs-Allemands (*Kulturbund Deutscher Juden*)¹⁹⁸.

Sous le régime nazi, la chronologie du bannissement des danseurs juifs varie selon les domaines d'activité. Les danseurs de théâtre sont les premiers à être concernés par la législation raciale. Avec la "loi du 7 avril 1933 sur le redressement de la fonction publique", promulguée par Hitler et le ministre de l'Intérieur Frick, qui autorise le renvoi ou la mise à la retraite anticipée des Juifs et des "éléments politiquement non fiables", un grand nombre de fonctionnaires et employés sont renvoyés des administrations publiques allemandes ou mis à la

¹⁹⁵ Ces chiffres sont donnés par Esra Bennathan dans son article, "Die demographische und wirtschaftliche Struktur der Juden", in Werner E. Mosse (éd.), *Entscheidungsjahr 1932. Zur Judenfrage in der Endphase der Weimarer Republik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, Leo Baeck Institut, 1965, p. 112.

¹⁹⁶ Hedwig Müller, "Tänzerinnen im Nationalismus", in Denny Hirschbach, Sonia Nowoselsky (éd.), *Zwischen Aufbruch und Verfolgung. Künstlerinnen der Zwanziger und Dreißiger Jahre*, Brême, Zeichen und Spuren, p. 174-176.

¹⁹⁷ DLI Tel Aviv, dossier de Lea Bergstein.

¹⁹⁸ DLI Tel Aviv, dossier d'Else Grünebaum-Dublon ; AK Berlin, collection du *Jüdischer Kulturbund*. La danseuse nous a informé sur les circonstances de son accident lors d'une rencontre, le 22 octobre 1993 à Jérusalem, ainsi que par un courrier en décembre 1993.

retraite anticipée¹⁹⁹. Les métiers du théâtre sont directement concernés. Environ 8 000 artistes et techniciens perdent leur poste, dont de nombreuses personnalités renommées²⁰⁰ : à Berlin, Otto Klemperer, directeur musical de l'Opéra national et Carl Ebert, metteur en scène de l'Opéra municipal, à Leipzig, Bruno Walter, directeur musical du *Gewandhaus*, ou encore à Düsseldorf, l'intendant Gustav Lindemann²⁰¹. L'application de la loi du 7 avril est d'autant plus efficace dans les théâtres qu'elle a été précédée durant l'hiver du lent travail d'infiltration du Front de combat pour la culture allemande. La section "Théâtre et film" de Berlin déclare notamment dès le mois de février 1933 que "l'art allemand doit être exercé exclusivement par des artistes allemands"²⁰².

Environ 132 danseurs et danseuses quittent ainsi leur corps de ballet au terme de la saison théâtrale du printemps 1933²⁰³. Les statistiques du Reich de la population active évaluent en juin 1933 à 731 le nombre global de danseurs engagés dans les théâtres municipaux et nationaux, soit un cinquième des 3 665 danseurs salariés²⁰⁴. La loi du 7 avril 1933 touche donc à peu près 16,6% des danseurs de théâtre, ce qui est considérable. Les statistiques ne permettent pas de distinguer, parmi ces 132 personnes, lesquelles sont licenciées en raison de leur engagement politique et lesquelles se voient reprocher leur origine juive.

L'exemple des artistes des Opéras de Berlin est en tout cas représentatif de la situation de ces nombreux destins inconnus. Deux danseuses d'origine juive, Gitta Wallerstein et Erika Weissbart, dont on perd ensuite la trace, quittent le corps de ballet de Rudolf von Laban à l'Opéra national²⁰⁵. Au théâtre municipal, douze danseurs perdent leur place dans la troupe de Lizzie Maudrik. Parmi eux, sept au moins sont Juifs²⁰⁶. Le renvoi de Julia Marcus et des deux solistes Ruth Abramowitsch et Georg Groke, engagés à l'Opéra depuis 1927, a déjà été signalé. Ruth Anselm et Nelly Hirth se joignent à la Ligue culturelle des Juifs-Allemands dès sa

199 Hubert Schorn, *Die Gesetzgebung des Nationalsozialismus als Mittel der Machtpolitik*, Francfort sur le Main, Vittorio Klostermann, 1963, p. 85.

200 Eike Geisel, Henryk Broder, *op. cit.*, p. 9.

201 E. G. Lowenthal, "Die Juden im öffentlichen Leben" ; Werner E. Mosse, *op. cit.*, p. 64-68.

202 Rapport de l'assemblée de la section "Théâtre et film" de Berlin, daté du 9 février 1933 ; BA Potsdam, R 56 I., n° 66.

203 Denny Hirschbach (éd.), *op. cit.*, p. 174-176.

204 *ibidem*.

205 La liste prévisionnelle établie à l'Opéra national mentionne quatre noms : Erika Klein, Gitta Wallerstein, Liselotte Köster et Erika Weissbart. Les trois derniers sont accompagnés de la remarque "discutable" ("Nachweisung derjenigen Mitglieder, die, soweit festgestellt werden könnte, nichtarischer Abstammung sind", BDC, dossier Hans Hinkel, RKK, n°2703/0095/40). Le *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* des années 1933 et 1934 confirme que seules Gitta Wallerstein et Erika Weissbart sont concernées par la loi du 7 avril. Par ailleurs, le nom de Kurt Graff disparaît également de la liste des membres du corps de ballet. On ignore si son départ est lié à la loi du 7 avril (in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, Berlin, 1933, 1934).

206 *Deutsche Bühnen-Jahrbuch*, Berlin, 1933, p. 259, 1934, p. 247. Nous avons eu confirmation du nom des artistes renvoyés par Julia Marcus et Georg Groke dans un courrier daté du 20 août 1994 à Massy-Palaiseau.

première saison théâtrale de l'automne 1933²⁰⁷. Toutes deux en sont les principales solistes jusqu'à leur émigration aux États-Unis et en Angleterre, à la veille de la guerre²⁰⁸. Ilse Laredo ne reste qu'un an à la Ligue culturelle des Juifs-Allemands de Berlin. Julia Marcus la rencontre en 1934 à Paris. Elle y retrouve, de même, sa collègue Elsa Lindenberg, alors en compagnie de l'écrivain et médecin communiste, Wilhelm Reich²⁰⁹. Edgar Frank, membre de la première *Tanzbühne Laban* dès 1919, suit la compagnie Jooss en exil avant de faire escale à Stockholm. Il est déchu de sa citoyenneté en 1940²¹⁰. Le sort des quatre autres danseuses renvoyées du théâtre municipal, Mara Dantowa, Anna Heuer, Ida Mewal et Lissi Becker n'est pas connu.

Le renvoi des danseurs juifs ne semble pas avoir suscité de contestation dans le milieu de la danse en Allemagne. Et pour cause, si la loi du 7 avril 1933 est un moyen pour le gouvernement d'officialiser les premières lois antisémites, elle a aussi pour finalité expresse de résorber le chômage²¹¹. Les résultats sont probants dans le domaine du théâtre. Dès la première saison de l'automne 1933, on compte 3 618 artistes, techniciens et administrateurs nouvellement engagés dans les théâtres publics et privés. Ceci correspond à une augmentation de 16,3 % du nombre d'employés dans les institutions théâtrales, contre une baisse de 2,9 % l'année précédente²¹². Le nombre de danseurs augmente quant à lui de 731 à 863, ce qui équivaut à la création de 132 postes²¹³. Ce chiffre compense exactement le nombre de danseurs renvoyés au terme de la saison printanière.

Parmi les nouveaux danseurs engagés, certains se distinguent par une carrière brillante. Valérie Kratina, maître de ballet à Breslau, est promue dès juin 1933 au théâtre national de Karlsruhe²¹⁴. Dore Hoyer, fraîchement sortie de l'école Palucca, est nommée au théâtre régional de Oldenburg²¹⁵. Le corps de ballet du théâtre municipal de Berlin s'élargit également de nouveaux talents. Les solistes Rolf Arco, Alexander von Swaine²¹⁶, Helga Normann²¹⁷, et

207 Son fondateur, le musicien et neurologue Kurt Singer, était lui-même intendant adjoint au théâtre municipal de Berlin jusqu'en avril 1933. Il obtient l'accord durant l'été 1933 auprès de Hans Hinkel, chef du Comité du théâtre du ministère de l'Éducation de Prusse. La première saison débute le 1er octobre 1933 avec la pièce de Lessing, *Nathan le sage* ; Henrik M. Broder, Eike Geisel, *op. cit.*, p. 10-11.

208 AK Berlin, collection du *Jüdischer Kulturbund*.

209 *Courier* de Julia Marcus et Georg Groke daté du 20 août 1994 à Massy-Palaiseau.

210 in *Deutsche Reichsanzeiger*, "Ausbürgerung", 13 décembre 1940, n° 293, liste 214, 70ème.

211 Déjà à l'automne 1932, la cellule nazie de l'Opéra national de Berlin émettait le vœux de faire payer un "don social" aux artistes "étrangers" engagés sur les scènes allemandes. Évalué à 25 % de leur salaire brut, il aurait été employé à financer la lutte contre le chômage ; BA Potsdam, R 56 I., Hinkel Büro, n° 66.

212 "Das Theater in Zahlen", in *Der Autor*, décembre 1933, n° 12, p. 12.

213 "Anzahl der an reichsdeutschen Bühnen angestellten Bühnenmitglieder nach Berufsgruppen und Betriebsformen", in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, Berlin, 1935, p. 875.

214 BDC, RKK, dossier de Valéria Kratina, n° 2200/0299/19.

215 *Der Tanz*, n° 12, décembre 1933.

216 Le parcours des deux danseurs a été présenté précédemment.

217 Helga Normann y entame sa carrière grâce au soutien du couple Böhme. Elisabeth Böhme la recommande auprès du maître de ballet Lizzie Maudrik (correspondance d'Elisabeth Böhme et Helga Normann de 1930 à 1987 ; collection privée d'Elisabeth Böhme, Berlin). Fritz Böhme voit dans sa danse l'incarnation des "paysages

les soeurs Hedi et Margot Höpfner²¹⁸, y consolident leur notoriété au fil des manifestations culturelles du régime.

Contrairement aux danseurs de théâtre, les danseurs indépendants et les pédagogues ne sont pas touchés en 1933 par les premières lois antisémites. Les fouilles de l'école Wigman relèvent essentiellement de l'agitation aléatoire caractérisant la période de la "mise au pas" et ne sont pas encore le fait de décisions légalement fondées. Le respect du "paragraphe aryen" n'est rendu obligatoire qu'en juin 1934 pour les danseurs indépendants et les pédagogues avec le décret n° 20 de la Chambre théâtrale du Reich²¹⁹. En revanche, la loi du 25 avril 1933 sur "la surpopulation des écoles allemandes et des écoles supérieures" touche directement les élèves des écoles de danse. Elle prévoit que le nombre de Juifs ne doit pas dépasser 5 % de la population totale des écoles²²⁰. Par la suite, en juillet 1935, le décret n° 48 de la Chambre de théâtre qui codifie la formation des danseurs n'autorise que des Allemands de "sang aryen" à passer les examens de fin d'étude²²¹.

L'application de la juridiction antisémite dans les écoles de danse est toutefois largement tributaire des choix personnels des danseurs et des responsables d'école. Les décisions prises en avril 1933 par Gret Palucca et Mary Wigman soulignent d'autant plus leur détermination qu'elles interviennent longtemps avant l'officialisation des lois antisémites. Certains pédagogues, peu nombreux, à l'inverse ont tenté de les contourner. C'est le cas, vraisemblablement, de Tatjana et Viktor Gsovsky, et de Max Terpis²²². Mia Pick et Marianne Silbermann, danseuses à la Ligue culturelle des Juifs-Allemands, ne peuvent plus suivre les cours professionnels quotidiens de l'école Gsovsky de Berlin après 1933, mais y sont acceptées pour deux cours hebdomadaires. Mia Pick y reste jusque 1936 avant son départ pour la Palestine, et Marianne Silbermann y passe quatre années entre 1935 et 1938, avant d'émigrer également en Palestine²²³. Faute de pouvoir passer les examens de fin d'étude avant son départ, cette dernière reçoit une lettre de recommandation de Tatjana Gsovsky, qui souligne ses

poétiques" de son auteur favori Theodor Storm. Il n'a cessé de louer la danseuse dans ses critiques de spectacles (Fritz Böhme, "Gruppe im Potsdamer Schauspiel", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 27 février 1933).

218 Les soeurs Höpfner se font connaître notamment pour la *Valse du Kaiser* qu'elles présentent en 1937 à l'occasion de la célébration des 700 ans de la ville de Berlin. Elles font partie à cette époque du cercle de relations de la famille de Goebbels (notes de Goebbels datées du 16 août et du 16 septembre 1936, ainsi que du 15 mai 1937 ; Elke Fröhlich (éd.), *Joseph Goebbels. Die Tagebücher, 1924-1945*, Munich, K.G. Saur, 1987).

219 "Anordnung Nr. 20 wegen Eingliederung der Lehrer für Kunstanz, Bewegungschöre und verwandte Gebiete sowie Kunsttänzer, 5 juin 1934", in Hans Hoffmann, *Theaterrecht, Bühne und Artistik*, Berlin, Verlag, Fr. Vahlen, 1936, p. 174.

220 Heinz Boberach, *Jugend unter Hitler*, Düsseldorf, Droste, 1982, p. 163.

221 "Anordnung Nr. 48 betreffend Prüfungsordnung für Tänzer und Lehrer des künstlerischen Tanzes, vom 18 Juli 1935", in Hans Hoffmann, *op. cit.*, p. 109.

222 Lola Rogge aurait également intégré Ursula Bosselmann dans ses cours, en dépit de ses origines demi juives ; Patricia Stöckemann, *Lola Rogge. Pädagogin und Choreographin des Freien Tanzes*, Wilhelmshaven, 1991, p. 116.

223 Interview de Mia Ajolo-Pick et de Marianne Rotschild-Silbermann à Tel Aviv, le 20 octobre 1993.

qualités de danseuse classique et de pédagogue²²⁴. Hannah Kroner-Segall, émigrée aux États-Unis en 1939, témoigne également de la tolérance de Max Terpis. Elle étudie auprès de lui entre 1934 et 1938, avec deux ou trois autres étudiantes juives²²⁵. En revanche, Eugenia Eduardova perd la direction de son école en 1935, au moment de l'application des lois de Nuremberg. Elle quitte l'Allemagne peu après, avec son mari, le critique de danse Josef Lewitan, également déchu de ses fonctions. Ancienne danseuse du théâtre Maryinsky ayant fuit la révolution russe en 1917, elle avait ouvert son école à Berlin en 1920²²⁶. Celle-ci était rapidement devenue un des hauts lieux de la danse classique de tradition russe, en concurrence ouverte avec les écoles Terpis et Laban²²⁷.

Le sort des danseurs juifs sous le Troisième Reich est finalement peu différent de celui de l'ensemble de la population judéo-allemande. Il est rythmé à chaque nouvelle loi antisémite par une vague d'émigration sans précédent. Les premiers danseurs qui partent en 1933 sont principalement les cabaretistes et les danseurs engagés dans les organisations de gauche (Valeska Gert, qui s'exile seulement en 1938 représente à cet égard une exception). Les danseurs de théâtre ne quittent pas immédiatement l'Allemagne (seuls les danseurs les plus éduqués politiquement s'enfuient, comme Ruth Abramowitch et Julia Marcus). Ils s'intègrent pour nombre d'entre eux dans la nouvelle Ligue culturelle des Juifs-Allemands, créée pour rassembler les victimes de la "loi sur le redressement de la fonction publique". En 1937, soixante et une danseuses en font partie²²⁸. La seconde vague de départs est déclenchée par les lois de Nuremberg de septembre 1935. Intitulées "Lois pour la protection du sang et de l'honneur allemands", elles consacrent l'exclusion des Juifs de la société allemande. Ceux-ci perdent leur droit de vote, voire sont déchus de leur nationalité et les couples mixtes sont interdits²²⁹. C'est à cette époque que la plupart des danseuses libres et des pédagogues s'exilent (l'ancienne élève de Rudolf von Laban, Irmgard Bartenieff, prend le chemin des États-Unis, Eugenia Eduardova quitte la direction de son école, Paula Padani met fin à sa formation chez Mary Wigman) et que les premières désaffections se font dans la Ligue culturelle des Juifs-Allemands (Mia Pick et Else Dublon obtiennent des invitations dans des théâtres étrangers²³⁰).

224 courrier de Tatjana Gsovsky daté du 15 avril 1938 à Berlin ; DLI Tel Aviv, dossier de Marianne Silbermann.

225 Courrier de Hannah Kroner-Segall daté du mois de février 1994 à New York.

226 Werner Röder, *op. cit.*

227 Hannah-Kroner Segal a confirmé la concurrence entre les écoles berlinoises, dans un courrier du 21 décembre 1994 à New-York. Quoique reprise par une autre direction, l'école Eduardova continue de fonctionner sous son nom d'origine... Ses stages d'été sont mentionnés en 1938 dans la revue de la Chambre de théâtre du Reich, *Deutsche Tanzzeitschrift*.

228 En 1937, on compte 1700 artistes et 50 000 abonnés répartis dans soixante seize filiales régionales ; Henrik M. Broder, Eike Geisel, *op. cit.*, p. 30.

229 Hubert Schorn, *op. cit.*, p. 87-89.

230 Interview de Mia Pick à Tel Aviv, le 11.X.1993, et d'Else Dublon à Jérusalem, le 22.X.1993.

Enfin, la période qui va de la destruction des synagogues durant la *Nuit de cristal* du 9 novembre 1938 au déclenchement de la seconde guerre mondiale correspond à une troisième vague d'émigration. Par le décret du 12 novembre 1938, la Chambre culturelle du Reich interdit définitivement aux "Juifs" de participer aux "manifestations de la culture allemande"²³¹. C'est à cette époque que la plupart des danseuses de la Ligue culturelle des Juifs-Allemands (devenue entre temps la Ligue culturelle juive : *Jüdischer Kulturbund*) quittent l'Allemagne (Ruth Anselm, Katja Bakalinska, Hannah Kroner-Segall, Erika Milee, Marianne Silbermann). Leur statut au sein de cette organisation leur a malgré tout permis d'échapper plus longtemps que les danseuses libres à l'exclusion²³². Mais à partir de 1938, la vie devient impossible pour les Juifs allemands. Quiconque est en possession de biens mobiliers ou de luxe ayant une valeur supérieure à 5000 Mark doit en informer les autorités. Leurs passeports sont déclarés périmés au-delà de la fin du mois d'octobre 1938. Au lendemain de la *Nuit de cristal*, les activités commerciales et industrielles leurs sont interdites²³³. Durant la guerre, les biens matériels comme les vélos ou les appareils de photos sont confisqués, tandis que les aliments de base, comme le lait et la viande, sont progressivement supprimés²³⁴. Une danseuse seulement, Helen Rathé-Dainer, restée clandestinement en Allemagne, survit à la Shoah²³⁵.

Pour quelques-unes de ces personnes, l'exil des années 1930 fait suite à un premier départ, provoqué deux décennies auparavant par les transformations de la Russie soviétique (Eugenia Eduardova et Josef Lewitan ne restent à Berlin qu'une quinzaine d'années avant de s'exiler de nouveau en 1935 ; Valentina Archipova, arrivée en France en 1929, rejoint la Palestine en 1941²³⁶). Pour une minorité enfin, l'exil ne les protège pas même du pire. Tajana Barbakoff, réfugiée en France dès 1933 est internée par la police française au camp de Gurs au printemps 1940, puis transférée à Drancy, avant d'être déportée à Auschwitz en février 1944²³⁷. Chassa Golstein et Dora Gerson également, deux anciennes collègues de Julia Marcus du cabaret Catacombes, en exil en Hollande depuis 1933, disparaissent l'une et l'autre à Westerbork et à Auschwitz²³⁸.

231 "Dr. Goebbels, Anordnung der Reichskulturkammer über die Teilnahme von Juden an Darbietungen der deutschen Kultur, vom 12 novembre 1938", K. F. Schrieber, p. 93.

232 La ligue a été définitivement fermée en octobre 1941 sur ordre de la Gestapo. Les derniers artistes qui n'émigrent pas sont envoyés aux travaux forcés, puis déportés pour la plupart aux camps de Theresienstadt et de Westerbork ; Henrik M. Broder, Eike Geisel, *op. cit.*, p. 73.

233 Hubert Schorn, *op. cit.*, p. 89-96.

234 Heinz Boberach, *op. cit.*, p. 167.

235 Après avoir perdu sa place à l'Opéra de Berlin, Helen Rathé-Dainer est engagée à la Ligue culturelle des Juifs-Allemands jusqu'à sa fermeture. Elle est envoyée durant la guerre au travail forcé, puis se cache à Berlin ; conversation téléphonique à Berlin en août 1993.

236 DLI Tel Aviv, dossier de Valentina Archipova.

237 *Tajana Barbakoff, 1899 Libau - 1944 Auschwitz*, catalogue de l'exposition du musée municipal de Düsseldorf, Düsseldorf, Heinrich Winterscheidt, 1991, p. 12-13.

238 Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 209.

B. Les scissions dans les discours sur la danse

1. Un art hors normes

a. Peut-on parler d'une danse engagée ?

La question de l'exil des danseurs engagés à gauche soulève celle de la censure de leur art. Les danseurs de gauche sont-ils arrêtés en raison de leurs chorégraphies, ou en tant que militants actifs de mouvements communistes ou socialistes ? Est-ce que leurs chorégraphies, en dehors du cadre politique de leur production et de leur diffusion, sont jugées par les nazis porteuses de valeurs subversives²³⁹ ? Hedwig Müller et Patricia Stöckemann laissent entendre qu'il y a eu dans la danse une "mise au pas" esthétique, analogue à la "mise au pas" des institutions de la danse²⁴⁰.

Hans Weidt et l'expressionnisme politique

Affirmer que des danseurs ont pu être persécutés en raison de leur production artistique engagée suppose que le message politique véhiculé par leurs chorégraphies étaient clairement identifiable. Or, Hans Weidt est le seul à travailler clairement pour une danse engagée²⁴¹. Dès ses débuts, ses chorégraphies sont inspirées de thèmes politiques, telle *Au port*, qui remémore sa participation à l'insurrection du port de Hambourg en 1923²⁴². Les titres, les thèmes, les musiques, comme les masques et les costumes de ses chorégraphies traduisent parfaitement une volonté de démonstration politique. Ses compositions du milieu des années 1920, essentiellement inspirées de la vie quotidienne du prolétariat - *Visage d'un jeune travailleur*, *Machines*, *Gamin malade*, etc. -, se font plus combatives au tournant des années 1930. Ainsi

239 Si Jenny Gertz, Ilse Loesch, Jean Weidt et Otto Zimmermann sont arrêtés précisément à l'occasion de leurs spectacles, on ne sait que peu de choses sur les réactions de leurs censeurs. Faute d'avoir pu accéder aux archives de la Gestapo, nos informations restent partielles sur ce thème. Nos conclusions restent donc hypothétiques.

240 Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 129.

241 Les deux historiennes citent en particulier Oskar Schlemmer parmi les chorégraphes engagés. Cet exemple n'apparaît pas représentatif. Certes, l'auteur du *Ballet triadique* est directement concerné par les interdictions du printemps 1933. Mais, son cas n'est pas assimilable à celui des danseurs. Car c'est moins en tant que chorégraphe qu'en tant que peintre et membre Groupe de Novembre et du Bauhaus qu'il est censuré. Il perd son poste d'enseignant aux *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* de Berlin. La Chambre des beaux-arts du Reich refuse en 1937 de lui accorder le droit de publier des dessins sous le pseudonyme de Walter Schoppe ; Courriers de la Chambre des beaux-arts du Reich du 25 janvier 1937 et du 3 septembre 1937 ; BDC, RKK, dossier Oskar Schlemmer, n° 2401/0228/02.

242 C'est également sous un profil politique qu'il est perçu à l'étranger. En décembre 1932, le premier numéro des *Archives Internationales de la Danse* le présente ainsi avec sa troupe : "Hans Weidt se propose d'évincer les confuses notions de la danse bourgeoise en pratiquant lui-même un genre révolutionnaire", "On ne peut nier l'effet scénique de ses tableaux malgré leur lourdeur écrasante (...). Une partie de la presse, tout en critiquant l'intrusion de la politique dans la danse, salue la discipline et l'ardeur de cette troupe".

ses solos, *Danse au drapeau rouge*, *Députés du Reichstag*, ou ses chorégraphies de groupe, *Danse des prisonniers*, sur une musique de Hanns Eisler, ou encore *Chants de lutte des travailleurs*, sur la mélodie de *L'Internationale*²⁴³. A la précision technique de l'école classique, jugée surannée, Hans Weidt préfère les procédés de l'expressionnisme. Il concentre l'intensité du mouvement sur des gestes simples tirés de la vie quotidienne, cherchant ainsi, par effet d'économie, une plus grande expressivité. Les figures de ses danses, leur gestuelle caractéristique, comme les sentiments qu'elles expriment, dévoilent des situations sociales concrètes. Ses chorégraphies, sans être des pantomimes, sont toujours démonstratives. A la manière du théâtre épique de Brecht, elles ont une fonction de dévoilement du réel, donnant à "voir" au public les contradictions de la société. C'est ce style de danse figuratif et réaliste qui vaut à Hans Weidt d'être emprisonné une première fois en février 1933. L'argument est trouvé par la police dans un reportage du *Berliner Tageblatt*. Des photographies de sa danse *Potsdam* y sont publiées, montrant des masques parodiques de Hitler, Papen et Hugenberg²⁴⁴. Le jour même, on annonce en première page que le président du Conseil national de Prusse, Conrad Adenauer, refuse de se soumettre à "l'ordre de tirer", décrété le 17 février par le ministre de l'Intérieur, Hermann Göring²⁴⁵. Hans Weidt apparaît dans ce contexte comme une victime de choix pour la nouvelle politique de Göring. Les thématiques de sa danse sont jugées "destructrices".

Le cas des danseurs de cabaret est analogue. Certes, leur danse a moins pour propos la défense d'une cause politique que la satire de la société contemporaine. De même, les moyens chorégraphiques employés, les gestes de parodie et l'amplification des traits se rapprochent plutôt de la pantomime que de la danse pure. Mais la finalité reste identique. Tout, dans la gestuelle, les thèmes, les masques, les costumes, ou les musiques sert une logique démonstrative. Il est difficile de départager les raisons politiques, artistiques et raciales de la censure des danseuses cabaretistes. Elles ont toutes en commun d'être juives, de sensibilité gauchiste et d'avoir l'ironie chorégraphique facile, autant de qualités honnies par les nazis.

Ces artistes semblent en réalité plus proches du théâtre engagé et de la défense des arts mineurs, que de la recherche d'absolu de la danse moderne. Ils partagent avec le théâtre politique la même volonté de remettre en cause l'art comme activité séparée de la société. Les principes de mise en scène auxquels ils recourent reflètent cette idée que la danse peut, elle aussi, être une expression directe de la vie sociale. L'usage simultané de la parole et du

243 La liste des oeuvres de Hans Weidt et de nombreuses photographies sont présentées dans son autobiographie, *Der Rote Tänzer, ein Lebensbericht*, Berlin, Henschelverlag, 1968.

244 La danse *Potsdam* de Hans Weidt est une parodie de la journée de Potsdam du 30 janvier 1933. Ce jour-là, Hitler devient Chancelier dans un gouvernement où les conservateurs (dont Alfred Hugenberg, qui est nommé ministre de l'Économie et ministre de l'Agriculture et de l'Armement), groupés autour du vice-Chancelier Franz von Papen, sont majoritaires et où ils pensent tenir les leviers de commande ; Serge Bernstein, *Le nazisme*, Paris, éditions MA, 1985, p. 103 et p. 109.

245 Jean Weidt, *op. cit.*, p. 25-26.

mouvement dans les drames de Hans Weidt rappelle le principe du montage. Les scènes courtes, sans continuité narrative, des cabaretistes, soulignent les effets de surprise et de mobilisation. Ce refus de l'illusion divertissante et de la fusion émotive, cette préférence pour un art qui met à nu le réel, ces procédés sont précisément ceux que condamnent les nazis dans le théâtre de Bertholt Brecht, d'Erwin Piscator, ou de Ernst Toller²⁴⁶.

Les limites de l'engagement des chœurs en mouvement

La question des danseurs socialistes spécialisés dans les chœurs labaniens est plus délicate. Ce genre n'est pas démonstratif comme le cabaret ou la danse expressionniste de Hans Weidt. Il est essentiellement abstrait. A cause de son autonomie langagière, ses usages politiques dans les manifestations des partis de gauche ont déjà soulevés des débats à l'époque de Weimar. L'arrestation de Jenny Gerz et de son assistante Ilse Loesch doit se comprendre dans ce cadre. Leur cas est complexe. Tout en partageant l'apolitisme artistique de Martin Gleisner, elles sont très proches de la sensibilité de l'*agit-prop* communiste. Cependant, contrairement à Hans Weidt qui est poursuivi à cause de ses chorégraphies parodiques, les deux danseuses ne semblent pas être directement mises en cause en raison de l'aspect subversif de leur danse. En dépit de leur engagement dans la campagne du KPD pour les élections législatives de mars 1933, la Gestapo est embarrassée par leur cas. Elle ne sait comment évaluer leur spectacle sans parole. Les deux danseuses ne sont finalement pas accusées pour le contenu de leurs chorégraphies, mais pour avoir usé d'une "écriture secrète" (*Geheimschrit*), la cinétophographie Laban²⁴⁷. Elles sont relâchées quelques semaines plus tard. La Gestapo manque-t-elle de preuves tangibles ? Indéniablement, le genre abstrait et sans paroles de la danse chorale déconcerte les nazis.

Bien que l'absence de source iconographique en rende l'interprétation difficile, l'étude du spectacle du chœur de Halle pourrait éclairer ces ambiguïtés. Werner Köller décrit comme suit la chorégraphie : "A Weissenfels, à notre arrivée, la police était déjà dans la salle. Le public se pressait, curieux de voir ce qui allait se passer ; il suivit nos danses avec intérêt. Aux premières danses en groupe ou seul, annoncées par des titres sans signification, comme *Jeu du soleil*, les policiers ne savaient visiblement pas ce qu'ils devaient faire devant ces mouvements sans paroles, uniquement soutenus par une batterie. Ce fut un succès jusqu'à l'entracte ; nous avons pu danser sans être dérangés ni interdits (...). A la reprise, le groupe se met à danser une vision horrible, sur un rythme provocant de la batterie : *La guerre*. Des cris de femmes

²⁴⁶ Leurs noms figurent au côté des auteurs marxistes sur les "listes noires" du Front de combat pour la culture allemande. Leurs pièces de théâtre sont brûlées lors des autodafés du 10 mai 1933, organisés dans les universités allemandes par les étudiants nationaux-socialistes (Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 76, 82). On se référera également à l'article de Philippe Ivernel, "La problématique des formes de l'*agit-prop* allemande, ou la politisation radicale de l'esthétique", Denis Bablet, *op. cit.*, p. 52-70.

²⁴⁷ Ilse Loesch, *op. cit.*, p. 86.

retentissent : "Mon enfant !". Des jeunes chancellent et tombent, en criant : "Le gaz !". Sinon, pas un mot. Suit le *Chant de la révolution*. Les masses se distinguaient par leurs sarraus foncés, les oppresseurs étaient vêtus d'un orange provocant et ne portaient qu'un accessoire, un brassard noir-blanc-rouge (...). La scène se déroulait ainsi : un soulèvement des masses est étouffé dans l'oeuf et on isole les chefs révolutionnaires en les envoyant aux travaux forcés. Puis, alors que les exploiters semblaient avoir disparu, les masses se relèvent de leur corvée, se réunissent, croyant avoir vaincu et fêtent la victoire en chantant *La Marseillaise*. Or, les ennemis resurgissent au milieu de la masse désunie, dispersée. La corvée continue et les vainqueurs triomphent dans une danse pleine d'arrogance et de brutalité. Malgré tout, la masse se relève encore une fois du sol, en formant cette fois un bloc solide, sévèrement ordonné. Ainsi peut-elle résister au nouvel assaut de la réaction en colère, mieux qu'elle ne l'a fait auparavant en groupes dispersés ; d'un pas ferme, au chant de *L'Internationale*, la masse ouvrière unie chasse les oppresseurs de la scène ; ceux-ci se défendent désespérément, mais sont irrémédiablement vaincus et chassés de la scène (...). Les applaudissements éclatèrent en même temps que retentit le coup de sifflet"²⁴⁸.

La structure chorégraphique et la scénographie témoignent selon toute vraisemblance d'une politisation du spectacle, et donc d'une rupture avec la tradition labanienne d'abstraction. Les procédés de la danse chorale - les formations de groupe, avec notamment la transformation de la foule désordonnée en une masse compacte - sont associés ici à ceux du théâtre d'*agit-prop* - l'usage de la parole, le recours à la musique ouvrière, le choix des couleurs, des accessoires et des supports musicaux, mais aussi les gestuelles symboliques (la violence des oppresseurs). Cependant, le fait que les policiers respectent le déroulement de la chorégraphie jusqu'à son terme avant de dissoudre la réunion, tendrait à signifier leur embarras à identifier le contenu subversif du spectacle. Il est possible que la description convaincue de Werner Köller n'ait pas été aussi claire dans la réalité. Ce dernier indique que la partie engagée a été habilement précédée d'une longue et innocente introduction. La chorégraphie est donc construite sur une alternance de moments de danse pure et de morceaux mimés, plus narratifs. Si le témoignage de Werner Köller met en évidence les procédés d'*agit-prop*, il est probable que la structure générale du spectacle ait été plutôt celle d'une danse chorale labanienne.

Cette ambiguïté du message politique de la danse chorale semble confirmée par la suite. Peu après leur arrivée à Prague à l'automne 1933, Jenny Gerz et Ilse Loesch préparent de nouveau une pièce chorale avec un groupe d'étudiants socialistes tchèques et bulgares. Intitulée *Le canal de la Mer Baltique (Weissmeer Kanal)*, elle vante la construction par le gouvernement soviétique de la liaison entre la Mer Baltique et la Mer Blanche²⁴⁹. Une fois de plus, le

²⁴⁸ Françoise Lagier, *op. cit.*, p. 83.

²⁴⁹ La construction de ce canal par les prisonniers politiques du régime soviétique se fait dans des conditions d'insalubrité telles qu'elle provoquera la mort d'un grand nombre de travailleurs de force. Jenny Gerz et Ilse

traitement chorégraphique ne semble pas aussi démonstratif que le titre le laisse entendre. Erwin Piscator, qui assiste aux répétitions, leur conseille d'utiliser la parole pour donner plus d'efficacité à leur message politique. Mais les danseuses, fondamentalement dévouées au choeur labanien, estiment cependant que la danse se suffit à elle-même²⁵⁰. Les remarques du metteur en scène traduisent son ancienne méfiance pour le théâtre sans paroles. Comme Hans Weidt, il juge que l'art n'a de sens que comme instrument efficace du combat antifasciste.

Si la danse chorale apparaît donc comme une arme de lutte moins efficace que le théâtre engagé, elle aura pourtant su déjouer la censure nazie mieux et plus durablement que ce dernier. Alors que les troupes du théâtre d'*agit-prop* sont interdites depuis 1931 en Allemagne²⁵¹, le choeur en mouvement de Halle est encore actif dans le contexte pourtant très tendu de la fin du mois de février 1933 : "(...) La presse locale du Parti *La lutte de classe (Der Klassenkampf)* allait bientôt être interdite à Halle ; les réunions électorales couraient le risque d'être interrompues au premier mot prononcé. Nous, les danseurs rouges de Halle, nous pouvions intervenir avec le choeur en mouvement et un programme complet dans différentes manifestations électorales du KPD, à Bitterfeld, un autre soir à Delitzsch et pour la dernière fois, quelques jours avant l'incendie du Reichstag, au théâtre de la ville de Weissenfels (...) "²⁵².

b. L'oeuvre de danse, objet insaisissable

L'exemple du choeur labanien de Jenny Gerz et Ilse Loesch montre en fin de compte que le problème de la lisibilité de la danse n'est pas seulement circonscrit à la question de l'engagement politique de l'art. Il soulève la question de la spécificité de la danse en tant qu'art visuel.

La difficulté que rencontre la Gestapo pour juger le contenu politique du spectacle du groupe de Halle n'est pas un phénomène surprenant. Déjà, sous le régime de Weimar, dans les premières années d'après-guerre, la police chargée de l'ordre public dans les théâtres ne sait quelle attitude adopter face aux comédies de danse de la *Tanzbühne Laban*. Le compositeur Rudolf Wagner-Régeny, qui écrit de nombreux ballets pour Rudolf von Laban, se souvient de quelques représentations interrompues par la police, en raison du "désordre" que provoquaient les scènes inhabituelles de danseurs, transformés en étoiles ou planètes, ou accompagnés d'instruments de musique aussi surprenants que des trompettes, des Klaxons,

Loesch ne sont bien entendu pas informées de cette réalité. Elles considèrent au contraire le travail des prisonniers politiques comme une oeuvre utile à l'édification du socialisme. C'est le sens qu'elles donnent à leur chorégraphie.

²⁵⁰ Ilse Loesch, *Mit Leib und Seele, Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Henschel, Berlin, 1990, p.88.

²⁵¹ Daniel Hoffman-Ostwald, *Spezialschule für künstlerische Laienschafften. laientheater Oberstufe, Materialien zur Geschichte des deutschen Arbeitertheaters, 1918-1933*, Leipzig, Zentralhaus für Kulturarbeit.

²⁵² Françoise Lagier, *op. cit.*, p. 82.

des bouteilles ou des pianos pour enfants (il se réfère aux ballets *Morität*, *Die Gehirnoperation* et *Die Planetarium*)²⁵³. Bien que les principes rigides de la censure théâtrale du second Empire aient été abolis depuis 1918, la police détient encore à l'époque le droit d'interdire ou d'interrompre une représentation publique si celle-ci dérange l'ordre public²⁵⁴. Or, la tâche est d'autant plus arbitraire pour les spectacles de danse qu'ils sont sans parole, voire sans musique. Faute de pouvoir saisir le message muet de la danse, la police en revient semble-t-il aux mêmes critères moraux que sous le second Empire. Les scandales de Joséphine Baker à Munich en 1928²⁵⁵ ne diffèrent pas fondamentalement de ceux soulevés dans les années 1910 par les premiers danseurs aux pieds nus²⁵⁶. Les arguments employés par la police n'abordent en réalité aucunement le contenu chorégraphique des spectacles. Ils se réfèrent essentiellement à des preuves matérielles (costumes, accessoires). La mise en scène de la nudité dans les années 1910 et 1920, comme l'usage des masques satiriques et "l'écriture mystérieuse" en 1933, ont finalement ceci de commun qu'ils dépassent, aux yeux de leurs censeurs, les règles du bon sens et dérangent la bienséance publique.

L'oeuvre chorégraphique sans statut juridique

Cette difficulté à saisir la nature indicible la danse se traduit directement dans le domaine juridique par l'absence de texte définissant la spécificité de l'oeuvre de danse et visant à la protéger en tant que telle. En mars 1933, plusieurs associations de danse mènent une action commune auprès du ministère de la Justice pour défendre le droit d'auteur des chorégraphes²⁵⁷. Elles estiment nécessaire d'apporter quelques modifications au nouveau projet de loi sur les droits d'auteur des oeuvres de littérature, d'art et de photographie. L'apport du nouveau texte, par rapport à la première loi de 1929²⁵⁸, consiste en une définition plus large des systèmes de reproduction des oeuvres de danse. Il n'est désormais plus exigé qu'une chorégraphie soit

253 Rudolf Wagner-Régeny, *Aus Begegnungen Rudolf Wagner-Régeny Caspar Neher*, Berlin, Henschelverlag, 1968, p. 53. Ilse Loesch se souvient également que la première de *La nuit* en juin 1927, a été interrompue par des lancers de tomates (Interview d'Ilse Loesch à Berlin, le 8 juin 1995).

254 H.H. Houben, *Der ewige Zensor. Längs und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*, Kronberg, Athenäum Verlag, 1926, réédition en fac-similé, 1978, p. 111.

255 Joséphine Backer se voit refuser par la direction de la police de Munich, l'accès au *Deutsche Theater*, pour des raisons d'indécence. "Gastspiel Josefine Backer verboten", in journal anonyme, 14 février 1929 ; *StdA München*, Kulturamt, n° 420.

256 A la veille de la première guerre mondiale, la danse jambes et pieds nus sur scène, appelée "danse nue", est considérée comme une atteinte à la "sensibilité féminine". Elle est interdite par le paragraphe 138 de la Constitution, ainsi que par les contrats d'engagement au théâtre, qui stipulent qu'un acteur a le droit de refuser son rôle si un costume indécent lui est imposé ; Dr. I. Seelig, "Der Nackttanz auf der Bühne und das Recht", in *Ballett-Union*, 1914, n° 10, p. 36-37.

257 Il s'agit de la Société Anna Pavlova, du Comité artistique de la Ligue des danseurs, de la Société allemande pour l'écriture du mouvement et de Mary Wigman en personne ; Dr. Adolf Kraetzer, "Der Rechtsschutz für Werke der Tanzkunst", in *Der Tanz*, avril 1933, n° 4, p. 16-17.

258 En 1929, l'avocat Willy Hoffmann demande qu'un paragraphe sur la protection des oeuvres de danse soit ajouté au texte de loi sur la propriété artistique : "Der Urheberrechtsschutz der Tanzkunst", in *Schrifttanz*, 1929, n° 3.

décrite par un texte rédigé, ce qui était le cas jusqu'alors avec les librettos. L'écriture du mouvement, dont notamment la cinétopographie Laban, est reconnue pour la première fois.

Cependant, ce projet de loi ne redéfinit pas le statut de la danse en tant qu'oeuvre d'art. Celle-ci reste entièrement dépendante des catégories de la musique et de la littérature. Ses oeuvres ne sont en effet protégées qu'en tant que morceaux musicaux ou textes d'écriture. La spécificité de la danse comme moyen d'expression corporel et rythmique n'est pas prise en compte. Le problème est moindre pour le genre du ballet. Qu'il soit une oeuvre en soi, ou un intermède dans un opéra, il est toujours construit selon un schéma narratif inspiré du répertoire musical. Quand bien même les maîtres de ballet ont recours à des procédés de mise en scène modernes inspirés des réformes du théâtre, les règles de la scène traditionnelle ne sont pas encore bouleversées par l'abstraction. La question se pose en revanche clairement pour la chorégraphie moderne. Avec quelle partition protéger une danse sans musique ? Avec quel libretto protéger une chorégraphie dont le propos ne se dit qu'en gestes et n'incarne ni personnages, ni histoire ?

Certes, la cinétopographie Laban répond parfaitement aux nouveaux besoins de la chorégraphie moderne. Celle-ci possède désormais sa propre mémoire. Quel que soit le genre d'une chorégraphie, ses références musicales, son contexte narratif ou son degré d'abstraction, il est possible d'en restituer le déroulement chorégraphique dans les moindres détails. Cependant, contrairement au solfège pour ce qui concerne la musique, la cinétopographie n'est pas un moyen de création, mais seulement un outil de reproduction.

Se pose donc véritablement le problème du statut spécifique de l'oeuvre de danse. Car l'essence de la danse n'est pas dans ses textes, mais bien dans le mouvement lui-même, incarné par un danseur. Le nouveau projet de loi ne répond pas plus qu'auparavant à cette question. Si l'oeuvre du chorégraphe, à savoir le texte précis du déroulement chorégraphique, est protégée juridiquement, sa réalisation scénique, en revanche, ne l'est pas. Le travail de collaboration entre l'auteur-créateur et le danseur-reproducteur n'est pas pris en compte. Les chorégraphes n'ont donc toujours aucun recours pour protéger leurs oeuvres du plagiat, largement répandu dans le courant moderne depuis la fin des années 1920.

Les révisions juridiques demandées par les associations de danse en avril 1933 visent précisément à résoudre ces problèmes. Elles demandent à ce que soient reconnues par la loi non seulement l'autonomie langagière de la danse, mais aussi la légitimité de son existence comme oeuvre scénique. Elles proposent pour cela que les oeuvres de danse ne soient plus soumises à la catégorie juridique des "oeuvres de littérature", mais soient reconnues en tant que telles dans celle des "oeuvres d'art", aux côtés de la musique et des beaux-arts.

Ce statut juridique, quelque peu fantôme, souligne en définitive la place secondaire qu'occupe la danse dans la hiérarchie des arts en Allemagne. La tradition classique n'a pas été un élément central du patrimoine culturel allemand durant les siècles précédents²⁵⁹. La réflexion musicale, vivante et riche, n'a pas eu son équivalent dans l'art chorégraphique. Les oeuvres théoriques sur la danse ont été le fait de chorégraphes français, russes et italiens depuis la Renaissance²⁶⁰. Le genre moderne a donc d'autant plus de difficulté à se faire reconnaître sous Weimar qu'il a peu d'antécédents. En dépit du renouveau créatif qu'il provoque, il porte toujours le poids des anciennes dépendances du ballet, l'image d'un art au service de la musique.

Ces faits pris dans leur ensemble peuvent expliquer en partie pourquoi la danse échappe à la censure des arts dans les premiers mois de la dictature hitlérienne. Certes elle est représentée à partir d'avril 1933 dans le Front de combat pour la culture allemande de Rosenberg²⁶¹. Le gymnaste Rudolf Bode est nommé chef national du Groupe d'éducation corporelle et de danse (*Fachgruppe für Körperbildung und Tanz*). Néanmoins, ce dernier n'est qu'une sous-catégorie de la section des beaux-arts²⁶² et Rudolf Bode n'y exerce en apparence aucune censure. Ce n'est pas lui mais la Gestapo qui est à l'origine de l'interdiction des mouvements de culture corporelle socialistes, comme l'Association des Amis de la nature²⁶³. Les commissions de censure du Front de combat, chargées d'établir les listes noires des écrivains marxistes et juifs ou d'organiser les expositions infamantes de la peinture expressionniste ne prennent pas en considération la danse²⁶⁴. On ne trouve pas en Allemagne, comme il existe en Union soviétique depuis 1929, d'index du répertoire du ballet, qui classe les ballets en catégories idéologiques, allant des "meilleures" oeuvres, aux oeuvres à censurer²⁶⁵. Les dénonciations que l'on peut lire dans la revue du Front de combat, *Kultur-Wacht*, ou dans *Die Musik*, concernent essentiellement les productions intellectuelles de la culture, la littérature, le théâtre, l'histoire de l'art, la critique journalistique, et la musique. Les critères de censure ont été déterminés pour ces dernières lors du passage des nazis au gouvernement de Thuringe en 1930.

259 Un chorégraphe allemand, Paul Taglioni (1808-1884), a eu un certain renom à l'opéra impérial de Berlin au XIXe siècle (Martha Bremser, *International Dictionary of Ballet*, Detroit, Londres, Washington, St. James Press, 1993, vol. 2, p. 1376). Généralement, la plupart des artistes engagés à l'opéra venaient d'Italie (Bronislaw Horowicz, "L'opéra en Allemagne et en Autriche", in Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, p. 817).

260 On consultera à ce sujet les ouvrages de Susan Au, *Ballet and modern dance*, Londres, Thames and Hudson, 1988, 214 p., et de Claudia Jeschke, *Tanzschriften. ihre Geschichte und Methode*, Bad Reichenhall, Comes Verlag, 1983.

261 Ce sujet sera traité dans le chapitre suivant.

262 in *Der Tanz*, avril 1933, n° 4.

263 BA Koblenz, R 58, Gestapo, "Touristenverein-Die Naturfreunde".

264 Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980 (Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1961), p. 61-82.

265 Horst Koegler, "Der russische Ballett-Oktober", in *Das Tanzarchiv*, août 1969, n° 3, p. 68.

Apparemment donc, la danse n'est pas au centre de la révolution nationale-socialiste du printemps 1933. Art visuel, sans trace matérielle, elle est trop insaisissable pour être rangée dans la catégorie des arts engagés. Sa tendance moderne n'est pas non plus suffisamment ancienne, pour que ses représentants soient associés aux groupes des artistes révolutionnaires de novembre 1918²⁶⁶. Le "bolchevisme culturel", dont les groupes du Front de combat accusent l'avant-garde de Weimar, ne concerne donc pas la danse. Elle n'occupe pas non plus une place suffisamment décisive dans la vie culturelle allemande pour être accusée "d'impérialisme juif". A leur arrivée au pouvoir, les nazis semblent ne disposer d'aucun critère de jugement idéologique pouvant s'appliquer à cet art.

c. La danse à l'écart des autodafés

La danse a pourtant été inimement liée sous Weimar à la vie des autres arts. Les écoles Wigman et Palucca à Dresde sont, durant les années 1920, de hauts lieux de rencontre des peintres marqués par l'expérience expressionniste. Il est saisissant de constater que la plupart de ces artistes sont parmi les premiers à voir leurs oeuvres frappées du sceaux de "dégénérescence". Déjà, en 1930, parmi les soixante-dix oeuvres confisquées du Musée du château de Weimar par le gouvernement nazi de Thuringe, on compte les tableaux du *Blaue Reiter*, de Paul Klee et Wassily Kandinsky, mais aussi ceux d'Otto Dix, d'Emil Nolde et des peintres de *Die Brücke*. Ces mêmes artistes figurent en première place des "expositions de la honte" du printemps et de l'été 1933. Le Front de combat pour la culture allemande, fondé en 1929 par Rosenberg, est le principal organisateur de ces expositions aux titres évocateurs, telles à Stuttgart "L'esprit de novembre au service de la subversion", ou à Dresde, "Reflet de la décadence". En 1937, l'exposition de "L'art dégénéré" de Munich achève la mise en accusation publique de l'art moderne. Elle se double de la saisie dans tous les musées d'Allemagne, "de toutes les oeuvres de l'art décadent d'Allemagne depuis 1910", ordonnée par Adolf Ziegler, président de la Chambre des beaux-arts du Reich. Les Musées de Dresde fournissent à eux seuls 896 pièces. Ce butin sera vendu à l'étranger en 1938, ou brûlé le 20 mars 1939 à Berlin²⁶⁷.

La censure des cercles artistiques proches de la danse

Ceux que l'art de Gret Palucca et de Mary Wigman aura inspirés sont les principales victimes de cette épuration. Lasar Segall, proche de la Sécession de Dresde et du Groupe Novembre de Berlin, est l'un des premiers à découvrir le talent de Mary Wigman, lors de ses

²⁶⁶ Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 39-60.

²⁶⁷ Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 57, 64-65, 168, 170.

débuts à Dresde en 1919. Avec son ami, Will Grohmann, mécène et écrivain d'art, ils l'introduisent auprès des cercles de l'avant-garde²⁶⁸. Par la suite, Lasar Segall invite aussi Gret Palucca chez ses amis expressionnistes, le metteur en scène Berthold Viertel et l'écrivain Hasenclaver²⁶⁹. Installé depuis 1924 au Brésil, il n'en est pas moins dénoncé en 1933 comme "artiste dégénéré" dans l'exposition "Le juif éternel" du Musée allemand de Munich²⁷⁰. Ernst Ludwig Kirchner, ancien du cercle de *Die Brücke*, est l'hôte de Gret Palucca et de Mary Wigman lors de l'Exposition internationale de Dresde de 1926. De son passage chez Wigman, il se souvient : "Ces moments où j'ai pu dessiner à cet endroit étaient stimulants pour moi, et la figure sympathique de cette femme qui se battait pour l'art dans l'Allemagne prude me revient souvent à l'esprit"²⁷¹. Il rencontre chez elle une recherche identique à la sienne : l'aspiration à une beauté définie par la nécessité intérieure. De nombreuses lithographies témoignent de son passage fructueux. On évalue à 639 le nombre de ses oeuvres confisquées en 1937 dans les musées allemands. Il se suicide un an plus tard²⁷².

Le peintre et sculpteur italien Ernesto de Fiori, hôte régulier de la Galerie Flechtheim, est connu pour ses portraits de personnalités célèbres - Marlène Dietrich, Greta Garbo, Hindenburg. Il consacre un bronze à Mary Wigman au milieu des années 1920 et s'intéresse au style de Marianne Vogelsang, danseuse chez Palucca²⁷³. Il émigre au Brésil en 1936²⁷⁴. Ses oeuvres sont confisquées un an plus tard. Oscar Kokoschka, professeur à l'Académie des beaux-arts de Dresde entre 1919 et 1924, est introduit auprès de Gret Palucca par ses étudiants Hilde Goldschmidt, Karl Gotsch et Hans Meyboden, eux-mêmes élèves à l'école Palucca. Le peintre, fasciné par les métamorphoses du corps, demande à Hilde Goldschmidt de tenir un journal quotidien de dessins sur la chorégraphie. Il donne une importance particulière aux études de nus dans ses cours à l'Académie²⁷⁵. Hilde Goldschmidt s'en souvient : "Chez Oskar Kokoschka, (le modèle) n'était pas un modèle payé qui était dessiné dans n'importe quelle pose, c'était un être féminin, dont il fallait faire sentir, voir et représenter la beauté. Par des mouvement légers et des tours, il décelait les rapports entre le corps et l'espace, la transformation des formes ; c'était une sensation toujours nouvelle, lorsqu'elles oscillaient entre

268 AK der DDR, "Gespräche und Fragen. Mary Wigman" (interview de Gerhard Schumann), in *Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes, Laban, Wigman, Palucca, Weidt, Rudolf, Schilling*, Arbeitsheft n° 36, Berlin, Henschel, 1982, p. 43-44.

269 Catalogue de l'exposition du Kupfersicht-Kabinett, "Palucca erinnert sich an ihre Begegnung mit Künstlern" (interview de Hans-Ulrich Lehman et Werner Schmidt), in *Künstler um Palucca, Ausstellung zu Ehrung des 85. Geburtstages*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1987, p. 26.

270 François Aubral, Jean-Michel Palmier, Anthony Rowley, Pierre Vallaud, Jean-Noël von der Weid, *L'art dégénéré, une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, Jacques Bertoin, 1992, p. 53.

271 Karl Guibrod (dir.), *"Lieber Freund..." ; Künstler schreiben an Will Grohmann*, Cologne, Dumont Dokumente, 1968.

272 François Aubral, *op. cit.*, p. 72.

273 Laurent Ferec, *"Ein Fuss der spöttisch lächelt, eine Hand die weinen kann", studien zum Ausdruckstanz Mary Wigman*, Maîtrise d'allemand, Université de Paris IV Sorbonne, Berlin, 1983.

274 Werner Röder, *op. cit.*

275 Catalogue de l'exposition du Kupfersicht-Kabinett, *op. cit.*, p. 26.

l'ombre et la lumière"²⁷⁶. Près de 400 de ses oeuvres sont confisquées dès 1934. Il émigre à Londres²⁷⁷.

Les peintres du Bauhaus, Paul Klee, Wassily Kandinsky et le photographe Moholy-Nagy partagent des affinités artistiques avec Gret Palucca. Ils sont introduits dans son studio par son mari, Friedrich Bienert, le fils de la collectionneuse Ida Bienert, mécène incontournable de l'art moderne en Allemagne²⁷⁸. Les sauts de la danseuse sont le thème de nombreuses études photographiques et de croquis, dits "dessins analytiques". Les peintres retrouvent dans son style simple et dynamique une volonté d'épuration de la forme, proche de leurs préoccupations. Le Bauhaus est la première institution à être attaquée par les nazis dès 1930 à Weimar : dans leur chasse aux peintures indésirables, on trouve, entre autres, les fresques murales du Musée de Weimar, réalisées par Oskar Schlemmer, l'auteur du *Ballet triadique*. Après la fermeture définitive du Bauhaus, suite à la "loi du 7 avril 1933 sur le redressement de la fonction publique", Wassily Kandinsky part le premier, dès l'été 1933. Paul Klee rejoint la Suisse en décembre après avoir été dépossédé de ses biens. Moholy-Nagy se réfugie en Hollande en 1934²⁷⁹. Otto Dix, professeur à l'Académie de Dresde depuis 1926, devient également un familier de Gret Palucca, par l'intermédiaire de Friedrich Bienert. Il participe avec sa femme à toutes les fêtes de l'école²⁸⁰. Il peint des portraits des élèves, notamment, l'un sur fond jaune de Marianne Vogelsang et l'autre de Tamara Danischewski, avec un iris. Chassé lui aussi de son professorat, il est interdit d'exposition en 1934. Plus de 260 de ses oeuvres sont confisquées²⁸¹.

De ces amitiés croisées et affinités artistiques, les danseuses modernes semblent rester les seuls témoins en Allemagne, quelques mois seulement après l'arrivée des nazis au pouvoir²⁸². Ni les danseuses, ni leurs chorégraphies ne semblent touchées par le fléau de la

²⁷⁶ Joseph Paul Hodin, *Spuren und Wege, Leben und Werk der Malerin Hilde Goldschmidt*, Christian Verlag.

²⁷⁷ François Aubral, *op. cit.*, p. 85.

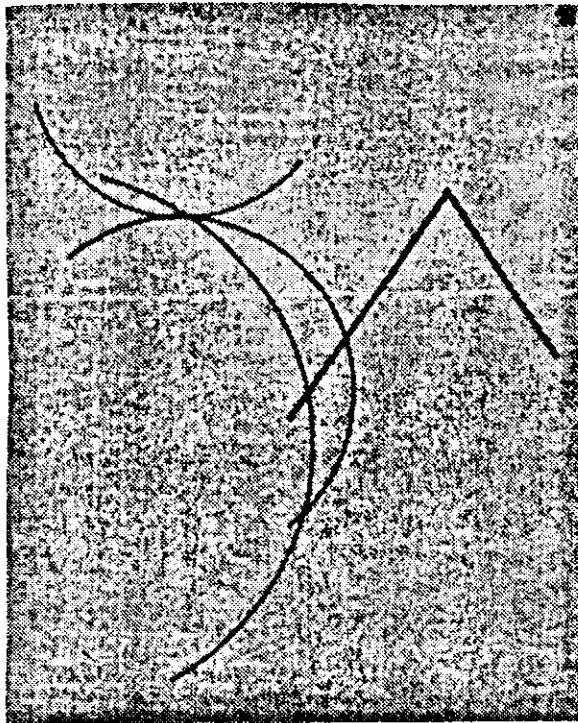
²⁷⁸ Catalogue de l'exposition du Kupfersicht-Kabinett, *op. cit.*, p. 18-22. L'école Palucca publie annuellement des *Prospectus I., II., III., ou IV.*, au milieu des années 1920, dans lesquels sont présentés une revue de presse, des photographies de Gret Palucca, ainsi que les dessins analytiques de Wassily Kandinsky et des textes des peintres du Bauhaus.

²⁷⁹ Werner Röder, *op. cit.*

²⁸⁰ Catalogue de l'exposition du Kupfersicht-Kabinett, *op. cit.*, p. 28.

²⁸¹ François Aubral, *op. cit.*, p. 128.

²⁸² Le sculpteur Georg Kolbe et le peintre Emil Nolde font toutefois exception. L'atelier de Georg Kolbe reste sous le nazisme un haut lieu de rencontre artistique. Le style du sculpteur, qui tend à l'épuration des lignes et à l'idéalisation du corps, répond aux critères de l'art nordique recherché par le régime. La situation d'Emil Nolde est plus complexe. Bien que le peintre soit favorable au régime nazi, la valeur artistique de son oeuvre est l'objet d'un long débat entre Joseph Goebbels et Alfred Rosenberg. Le jugement réactionnaire du chef du Front de combat finit par l'emporter. Les tableaux du peintre sont confisqués des musées en 1937 et présentés à l'exposition sur "l'art dégénéré" de Munich. Lui-même obtient en 1941 une interdiction d'exposer et de vendre. Cependant, il continue de peindre jusqu'à la fin de la guerre dans son atelier de Seebüll sur la mer du Nord ; in Christian Zentner, Friedemann Bedürftig, *Das grosse Lexikon des Dritten Reiches*, Munich, Südwest Verlag, 1985.



XII. Gret Palucca, 1925 ; Wassily Kandinsky, *Drei Gebogene, die sich in einem Punkt treffen*.

"dégénérescence". Les programmes de l'année 1934 sont aussi variés que ceux de la saison précédente. Leur qualité est même louée à l'étranger dans les pages des *Archives Internationales de la Danse*, où de longues rubriques sont consacrées aux succès d'Yvonne Georgi, de Valeria Kratina, de Harald Kreutzberg et d'Aurel von Milloss, ainsi que de Gret Palucca et de Mary Wigman.

On assiste donc à ce paradoxe que la danse moderne n'est pas censurée en tant qu'art moderne. Comment comprendre dès lors que les "nus bleus" de la peinture expressionniste soient condamnés, alors que celles qui ont incarné ces mêmes "nus bleus" par la danse poursuivent leur course libre ? Pourquoi aucun lien n'est-il établi entre la vision intérieure de la peinture expressionniste - ces corps déformés qui font jaillir les dessins de l'âme - et les visions saturées d'émotion de la danse ? Les corps peints révèlent-ils dans leur pause des effets subversifs que cache le mouvement continu ? Les corps réels des danseuses sont-ils plus harmonieux que ceux que dévoile la peinture ? Comment comprendre ce procès fantôme, où les accusés seraient des portraits, et le public serait composé de leurs modèles ?

La question de la spécificité de la danse, d'une part, et de son image, d'autre part, sont les deux principales raisons qu'il faut invoquer pour expliquer l'exception que constitue la danse moderne. La danse moderne produit des oeuvres d'art immatérielles. Il n'y pas d'oeuvres à brûler ou à confisquer. Les oeuvres de danse sont à la fois immatérielles et inséparables de ceux qui les incarnent²⁸³. Elles n'existent que comme événement ponctuel, le temps d'un lever de rideau. Leur mémoire est exclusivement corporelle. Elle émerge par un lent processus d'apprentissage et disparaît avec la disparition des corps. Les oeuvres de danse n'ont pas d'existence autonome, comme la plupart des autres oeuvres d'art.

Ceci est d'autant plus vrai que le style moderne est encore proche de sa genèse. Sans relais institutionnel national, ni codification académique, il ressemble moins à un style propre qu'à une multitude de mouvances inspirées par tel ou tel chef de file. Son apprentissage relève en cela moins de l'enseignement que de la transmission initiatique entre un maître et son disciple. La danse moderne semble à l'époque plus proche du credo primitif de Mary Wigman que de celui, scientifique, de Rudolf von Laban. Les projets d'académie de danse des congrès de la fin des années 1920 sont restés sans aboutissement.

La cinétographie Laban, de même, est encore trop neuve pour qu'il soit possible de constituer un patrimoine chorégraphique. L'essor du cinéma, et notamment du film culturel, est trop récent pour qu'une entreprise d'archivage systématique des spectacles de danse soit

²⁸³ Pour la question de la spécificité de la danse et de ses oeuvres, on se référera aux chapitres "L'indicible" et "L'indéfinissable" de l'ouvrage dirigé par Jean-Michel Guy, *Les publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991, p. 257-279, 286-307.

envisageable. Seul un nombre infime de films témoigne du renouveau chorégraphique des années 1920. La danse moderne est en définitive dépourvue de patrimoine matériel. De son passé, ne restent que ses costumes, livres et photographies. Quand bien même les censeurs nazis voudraient condamner cet art, ils ne pourraient s'attaquer qu'à ses atours extérieurs. Par sa spécificité immatérielle, la danse échappe donc à toute tentative de destruction. Elle est plus que jamais, au début des années 1930, un art du présent.

Le primitivisme dans la danse : une force de renaissance

D'autre part, la danse moderne se distingue de la peinture par son image. A cette époque, on ne retrouve pas dans la danse le dualisme qui anime les corps de la peinture expressionniste, déchirés entre la sécheresse de la civilisation technique et l'appel nostalgique de l'Eden perdu. Les danseurs ont depuis longtemps pallié les maux de la vie moderne grâce au principe de l'harmonie trinitaire du corps, de l'âme et de l'esprit. Le mouvement dynamique, ou élan vital (*Schwung*), symbolise pour eux la reconquête des forces créatrices sur le monde matériel. C'est pourquoi l'expression de l'irrationnel dans la danse n'est pas considérée comme une forme de démente, mais, au contraire, comme une libération des corps, prisonniers séculaires du rationalisme et de la morale religieuse. L'image qui domine en 1933 dans la danse moderne, est celle d'un art porteur de forces de renaissance.

En témoignent deux articles étonnants consacrés au thème du primitivisme dans la danse²⁸⁴. Le premier, signé par Eva Bylda, prend exemple sur le phénomène de la transe dans les peuples du sud. La force qui se dégage des danses des Derviches, des rituels des Camerounais, des Arabes de Palestine, ou encore des Balinais, est présenté comme un modèle culturel à suivre. Parce que les légendes des princes et des princesses ne jouent plus leur fonction de mythe collectif dans les peuples du nord, elles doivent être remplacées. Le second article, écrit par l'écrivain pro-nazi Rudolf Sonner²⁸⁵, compare l'usage des masques dans la danse moderne à celui des danses masquées des cultes primitifs. L'auteur constate également que les liens mystiques ont disparu de la civilisation occidentale et estime que Rudolf von Laban et Mary Wigman sont parvenus à en restituer une parcelle. Il distingue leurs danses de celles des "danses expressionnistes" en ce qu'elles atteignent une dimension impersonnelle et non pathétique, analogue à celle exprimée par les masques primitifs. On assiste donc à une véritable inversion des valeurs. Tandis que le primitivisme de la peinture expressionniste est condamné

284 Rudolf Sonner, "Tanzmaske-Maskentanz", in *Der Tanz*, septembre 1933, n° 9, p. 4-6 ; Eva Bylda, "Tanzrausch", in *Der Tanz*, n° 12, décembre 1933, p. 7-8.

285 Rudolf Sonner, conseiller à la Chambre musicale du Reich, est l'auteur de nombreux articles sur l'interprétation raciale de la musique et notamment de la musique de danse. Il défend depuis les années 1920 l'idée que la dimension extatique de la danse moderne peut contribuer à rendre à la culture allemande sa dimension communautaire. Il distingue pour cela le rythme organique et régénérateur de la danse moderne, du rythme syncopé et destructeur de la musique de jazz. Rudolf Sonner, *Musik und Tanz. Vom Kultanz zum Jazz*, Leipzig, Quelle und Merer, 1930.

pour son influence malade et destructrice, le primitivisme rythmique est vu, au contraire, comme le moyen de restaurer l'accès à la nature idyllique²⁸⁶.

On assiste à une dissociation analogue dans le domaine de la musique de danse. Alors que le "jazz-nègre" est condamné à la radio au printemps 1933 et que son usage est interdit dans la danse de société²⁸⁷, la musique de danse n'est pas inquiétée. Hans Hasting, Carl Orff et Friedrich Wilckens continuent de composer de la musique de percussion pour accompagner les chorégraphies de Mary Wigman, de Dorothee Günther et d'Harald Kreutzberg²⁸⁸. Le rythme syncopé du jazz et ses mélodies dissonantes sont interprétés comme une manifestation de sauvagerie, contraire à la conception d'organicité de la musique allemande. En revanche, la musique de percussion, qui traduit également un "retour aux formes primitives", est considérée comme une expression authentique de l'âme populaire²⁸⁹. Ce courant particulier de la musique contemporaine échappe lui aussi à la censure nazie²⁹⁰. Werner Egk et son maître Carl Orff approfondissent tout au long des années 1930 ces rapports spécifiques entre la composition moderne et la danse. Le régime leur commandera de nombreux ballets pour ses manifestations culturelles²⁹¹.

286 Sur le rapport des nazis au corps, voir le chapitre "Fascism and Sexuality", in George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, Horward Fertig, 1985, p. 153-180.

287 "Verbot von Nigger-Jazz im deutschen Rundfunk", in *Der Tanz*, novembre 1935, n° 11, p. 24-25.

288 Hans Hasting donne par exemple, durant le stage de l'été 1933 de l'école Wigman, un cours sur "la théorie et la pratique de l'accompagnement moderne de danse", in *Der Tanz*, mai 1933.

289 Alfred Schlee souligne l'évolution spécifique de la musique de percussion dans la danse et ce besoin d'exotisme, dans son article, "La musique de danse en Allemagne", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15.X.1933, p. 158-160. A propos de la musique de percussion, notamment celle de Carl Orff, on consultera les ouvrages de Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 324-328, de Louis Dupeux, *Histoire culturelle de l'Allemagne, 1919-1960*, Paris, PUF, 1989, p. 220, et de Lilo Gersdorf, *Carl Orff*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1977, 152 p.

290 Sur ce sujet, on consultera l'ouvrage de Michael H. Karter, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992, 275 p., et le chapitre "l'art musical allemand : l'exaltation entre la musique mineure et la grande musique" de Peter Reichel, in *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 316-325.

291 Carl Orff et son élève Werner Egk composent la musique de *Olympische Jugend*, le jeu d'ouverture des Olympiades de Berlin de 1936, chorégraphié par Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman. Carl Orff publie régulièrement durant les années 1930 aux éditions Schott de Munich les cahiers du *Orff-Schulwerk*, son orchestre de percussions de l'école de Dorothee Günther. Il met en scène *Carmina Burana* à Leipzig en 1943 avec Mary Wigman (Fred K. Prieberg, *op. cit.*). En 1942, Werner Egk dirige la musique du ballet-oratorium *Columbus* à Francfort, ainsi que *Joan von Zarzissa* à l'Opéra de Paris, avec le chorégraphe Serge Lifar et les danseuses-étoiles, Solange Schwarz et Yvette Chauviré (Ernst Krause, *Werner Egk, Oper und Ballett*, Berlin, Henschelverlag, 1971). Il faudrait également citer Rudolf Wagner-Régeny, ancien compositeur de Rudolf von Laban, qui met en scène *Der zerbrochene Krug* à Berlin en 1936, avec la chorégraphe Lizzie Maudrik et le dirigeant Herbert Trantow, lui même, ancien compositeur de Gret Palucca (Rudolf Wagner-Régeny, *Rudolf Wagner-Régeny-Caspar Neher, Begnungen*, Berlin, Henschel, 1968).

Les débats des dirigeants nazis sur l'art moderne

Comment situer le cas spécifique de la danse dans le débat majeur sur la censure de l'art moderne, qui oppose Goebbels et Rosenberg entre 1933 et 1937²⁹² ? Ce conflit porte essentiellement sur des enjeux de pouvoir entre le Ministère de la Propagande et le NSDAP, chacun des deux personnages voulant s'octroyer la direction générale de la politique culturelle du régime. Rosenberg défend la ligne de l'anti-modernisme national-populiste, qu'il a définie depuis la fin des années 1920 au sein du Front de combat pour la culture allemande et qu'il entend imposer aux nouvelles organisations culturelles du NSDAP. Mais, au printemps 1933, au moment de sa nomination à la tête du Ministère de la Propagande, Goebbels conteste cette politique. Il espère à son tour imposer son pouvoir, en prenant la défense du courant de "l'expressionnisme national", que revendiquent les étudiants de la Ligue nationale-socialiste, opposés à la persécution de Nolde, Barlach et des peintres de *Die Brücke*. Ce courant est soutenu par un certain nombre de critiques d'art et d'écrivains, notamment Alois Schardt, le directeur de la Galerie nationale de Berlin, et Gottfried Benn, vice-président de la Chambre de littérature du Reich. Ces derniers tentent d'intégrer l'art moderne au nouveau régime, en l'interprétant dans le sens d'un art national allemand et prophétique. La revue *Kunst der Nation*, dirigée par Otto Andreas Schreiber et placée sous la protection de Goebbels, permet de suivre entre l'automne 1933 et 1935 les dernières manifestations de l'art moderne sous le nazisme, ainsi par exemple, les expositions de janvier et février 1934 consacrées respectivement aux oeuvres de Nolde, Feininger et Barlach, et à "l'aéropainting futuriste italienne". Rosenberg ne manque pas à chaque occasion d'organiser de violentes campagnes de dénonciation dans le *Völkischer Beobachter*. Hitler tranche lors du congrès du Parti du mois de septembre 1934. Bien qu'étant plus proche des goûts de Rosenberg, il condamne tout autant les corrupteurs modernistes que les nostalgiques de l'art germanique. Ce procédé qui laisse finalement ouverte la question de la politique artistique du Troisième Reich, permet surtout au chancelier de maintenir son pouvoir sur les deux personnages. La ligne Rosenberg finit par prendre le dessus au lendemain des Jeux olympiques, grâce au processus de radicalisation de la politique intérieure et extérieure du régime. En juillet 1937, la double exposition d'art allemand et d'art dégénéré de Munich met fin aux dissensions sur l'art moderne. Goebbels abandonne alors sa politique de dirigisme modéré et se range derrière le radicalisme de Rosenberg.

La danse moderne, une fois de plus, semble faire preuve d'originalité dans ce débat. Elle est non seulement mise à l'honneur dans les pages de *Kunst der Nation*, et reconnue pour

²⁹² On consultera à ce sujet les ouvrages suivants : Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980, p. 101-136 ; Louis Dupeux, *Histoire culturelle de l'Allemagne, 1919-1960*, Paris, PUF, 1989, p. 193-204 ; Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, (Carl Hanser Verlag, 1991), p. 75-92 ; Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, éditions Complexe, 1988, (Paris, Maspero, 1978), p. 111-117.

son authenticité germanique, mais elle est également intégrée, sans l'ombre d'une menace, dans les réseaux réactionnaires du Front de combat pour la culture allemande. Cet art semble donc suivre une voie particulière, non exempte de paradoxes. Bien qu'issue d'une avant-garde weimarienne particulièrement exposée, elle échappe en grande partie à la censure, et, bien que fondamentalement moderne dans son contenu et dans sa forme, elle semble satisfaire aux canons de la réaction et/ou de la révolution nationale-socialiste.

Quelques détails sur les discussions de couloir autour de la tournée de Kurt Jooss en Allemagne confirment ces observations. Le 31 août 1933, le Dr. Otto Richter, de l'Union des scènes allemandes (*Deutsche Bühnenverein*), adresse un courrier au ministre d'État de Rhénanie, le Dr. Leers, dans lequel il soutient la tournée de Kurt Jooss en Allemagne. Il donne son avis sur sa dernière chorégraphie, *La table verte* : "Je fais partie moi-même des grands admirateurs de cette performance unique (...). Parce que l'art de Jooss est le fruit d'une philosophie et d'une sensibilité purement allemandes, je regretterais personnellement infiniment si Jooss et son groupe de danse étaient bannis à l'étranger uniquement à cause d'une position hostile envers la personne de Cohen"²⁹³. Il se range néanmoins derrière l'avis du Dr. Reismann-Grone, le maire de la ville et le responsable régional du Front de combat, qui estime que le chorégraphe doit se séparer de son musicien juif, Friedrich Cohen, s'il veut se produire en Allemagne à l'automne 1933. Or, le Dr. Reissmann-Grone, qui semble favorable à la tournée, est depuis le début des années 1920 l'un des initiateurs du courant hostile à l'art moderne. Directeur de la maison d'édition de son nom, il a notamment été l'éditeur de la revue culturelle *Hellweg*, l'une des premières revues du courant *völkisch* à s'être opposée ouvertement à la musique atonale, au jazz et à l'influence des compositeurs juifs en Allemagne²⁹⁴. Il contribue au printemps 1933 au renvoi des directeurs du Musée Folkwang, qu'il accuse avec la Galerie Flechtheim de former "le plus grand réseau bolchevique d'Allemagne"²⁹⁵. Cette attitude révèle que l'art de Kurt Jooss n'est pas assimilé à la traditionnelle vision nazie de l'art moderne, à savoir un art atteint de dégénérescence sous l'influence du judaïsme et du communisme. Au contraire, il est loué pour sa "pureté" allemande. Ce point de vue n'est pas éloigné de celui du journaliste Alfred Brasch qui, dans un article paru en février 1934, considère le départ de la compagnie Jooss comme une trahison patriotique.

293 "Ich selbst gehöre zu den grössten Bewunderern dieser einzigartigen Leistung (...). Da die Jooss'sche Kunst unzweifelhaft die Frucht rein deutscher Philosophie und deutschen Empfindens ist, würde ich persönlich unendlich bedauern, wenn Jooss und seine Tanzgruppe wegen einer feindlichen Einstellung gegenüber der Figur Cohen's lediglich auf das Ausland verwiesen würden" ; BDC, RKK, Dossier Kurt Jooss, n° 2200/0256/12.

294 BDC, RKK, Dossier Rolf Cunz, n° 2100/0048/06.

295 Courrier du Dr. Reissmann-Grone à Hans Hinkel, daté du 29 mai 1933 ; BDC, RKK, Dossier Kurt Jooss, n° 2200/0256/12.

On aboutit en définitive à ce constat : en 1933, la danse moderne et la peinture moderne sont perçues de façon très différente par leurs observateurs. La danse n'est pas perçue comme une décadence, mais comme une renaissance. Son style n'est pas assimilé à l'expressionnisme et à ses déformations mystiques. On retrouve cette ambivalence de l'ancrage culturel de la danse dans les attitudes même des danseurs. Quelques danseuses juives de l'école Wigman, Else Dublon, Julia Marcus, Paula Padani, sont les premières étonnées de constater que leurs professeurs ne prennent pas, comme elles, la route de l'exil. Leur stupéfaction confirme la puissance des liens qui existent entre la danse et la modernité artistique, honnie des nazis²⁹⁶. Mais l'attitude de la majorité des danseurs prouve aussi qu'une autre voie semble possible pour la danse moderne en Allemagne. Les stages d'été des écoles Günther, Palucca et Wigman figurent en bonne place dans les pages publicitaires de la revue *Die Musik*, à la suite des listes d'auteurs, de metteurs en scène et de musiciens censurés²⁹⁷. La danse, parce qu'elle est insaisissable, autorise toutes les métamorphoses.

2. La mémoire de la danse en exil

Ce qui est en jeu dans les scissions du milieu de la danse en 1933, c'est bien en définitive son interprétation. Chaque départ, celui des artistes engagés, des cabaretistes et des peintres expressionnistes, comme chaque consentement, passif ou déclaré, face aux nouvelles normes, pose la même question : de quelle modernité les uns et les autres se disent-ils porteurs ? Y aurait-il des modernités de la danse, celle cosmopolite des années 1920, et celle, autarcique, des années 1930 ? La modernité de la danse de la révolte de l'individu et celle du conformisme des masses ou de l'apolitisme et celle de l'engagement ? Toutes ces tendances sont présentes simultanément dans les cercles de la danse de Weimar. C'est cette cohabitation de multiples possibles, ce rassemblement de milieux aussi divers que contradictoires, qui fait l'originalité de cet art à cette époque. Les houleux débats des congrès de la danse, quoique signes de divergences profondes, restent d'abord les témoins incontestables d'une richesse foisonnante. C'est bien cette agora unique, cet espace de débats qui cesse en 1933. La danse se déchire alors définitivement entre ses mouvances.

Le départ des cercles littéraires confirme de façon éclatante les scissions à l'oeuvre dans l'interprétation de la danse. Contrairement à l'exil des danseurs politisés, celui des écrivains touche la danse en son coeur. Les critiques et historiens, les journalistes de théâtre, nombre de ceux qui, connus ou non, ont nourri la chronique de la danse sous Weimar, ses feux et ses controverses, ont été les garants de son succès. Les danseurs perdent là les témoins précieux de

²⁹⁶ Les témoignages de Paula Padani (Paris, 4 novembre 1993), de Julia Marcus (Paris, 7 janvier 1993) et de Else Dublon-Grünebaum (Jerusalem, 22 octobre 1993) concordent sur ce point.

²⁹⁷ "Die Sommerkurse der deutschen Tanzschulen", in *Die Musik*, juin 1933, n° 9.

l'éclosion et de la maturation de leur genre inédit, ceux qui par la diversité de leurs horizons et de leurs jugements ont contribué à révéler au public les multiples facettes du mouvement libre, ses liens pluriels avec la modernité artistique, ses visions d'un monde régénéré par le rythme. En perdant ses commentateurs, la danse se sépare donc non seulement de ses indispensables médiateurs auprès du public, mais aussi d'une partie de sa mémoire visuelle, orale et écrite. Cette perte est d'autant plus irrémédiable que la mémoire de la danse se transmet essentiellement par ses interprètes et ses spectateurs.

Avec la censure de la liberté de la presse²⁹⁸, de nombreuses plumes s'évanouissent, qui sans être spécialisées dans la danse, avaient intégré ce domaine à leurs chroniques culturelles. Certains critiques sont vraisemblablement remplacés au moment de la "mise au pas" de leur journaux, comme Zielesch du quotidien libéral *Berliner Tageblatt*. D'autres disparaissent avec leurs revues, comme Ernst Kallai²⁹⁹, pigiste au *Vorwärts*, aux *Sozialistische Monatshefte* et à la *Weltbühne*, ou Paul J. Bloch collaborateur du *Berliner Börsen Courier*, journal économique proche des idées du Parti démocrate allemand (DDP), ou encore le jésuite Friedrich Muckermann qui signe quelques articles dans sa revue littéraire, *Der Graf*³⁰⁰.

La danse est également touchée par l'épuration de la littérature et des milieux littéraires³⁰¹. Elle perd par ce biais ses poètes, ceux qui ont fait de cet art l'un des thèmes de leur parcours littéraire. Le cercle expressionniste de Dresde, Ernst Blass³⁰², Alfred Günther³⁰³,

298 L'un des premiers décrets du nouveau gouvernement, voté le 4 février, porte directement atteinte à la liberté d'expression et de réunion.

299 Ernst Kallai, originaire de Hongrie et installé à Berlin depuis 1920, se fait connaître en 1925 pour son ouvrage sur la peinture moderne hongroise. Entre 1928 et 1930, il dirige la revue du Bauhaus. Il retourne en Hongrie en 1935 ; Lionel Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, Paris, Somogy, 1985, p. 154.

300 Friedrich Muckermann est l'un des célèbres penseurs du catholicisme allemand. Il a marqué le congrès de la danse de Munich en 1930 par ses interventions sur l'intérêt éducatif de la danse chorale amateur. Il quitte l'Allemagne illégalement en juin 1934, après avoir été jugé "ennemi de l'État" pour son antifascisme notoire. En exil en Hollande, puis à Rome et en France, il rassemble les catholiques allemands autour de ses revues *Deutscher Weg* et *Lettres de Rome*, orientées à la fois contre les idéologies fascistes et communistes (Werner Röder, *op. cit.*).

301 La première vague de censure touche les écrivains de l'Académie des arts de Prusse. Heinrich Mann, Thomas Mann, Alfred Döblin, Fritz von Unruh et Georg Kaiser, parmi d'autres, quittent l'Allemagne entre l'hiver et le printemps 1933. Les listes noires des "indésirables", les auteurs marxistes et juifs, établies depuis des années par le Front de combat pour la culture allemande, sont officialisées et publiées au mois d'avril dans la presse quotidienne. A la suite des autodafés du 10 mai, les étudiants nationaux-socialistes s'en prennent aux bibliothèques publiques de Berlin qu'ils vident de plus 500 tonnes de livres et périodiques. Les écrivains partent en masse à cette époque, quelques-uns, dont Erich Mühsam, sont assassinés en camp de concentration. Les maisons d'édition et les librairies ne sont pas davantage épargnées par la rage anti-intellectuelle. Au total on compte en décembre 1933 plus de mille livres interdits par vingt et un organismes différents (Hildegard Brenner, p. 76 et p. 82).

302 Ernst Blass est d'origine juive. Proche un temps du cabaret néo-pathétique de Kurt Hiller et du cercle de Stefan George, il dédie en 1921, un ouvrage poétique à la danse, *Das Wesen der neuen Tanzkunst* (Weimar, Erich Lichtenstein Verlag). Ses écrits sont interdits en 1933. Devenu aveugle, il cesse toute activité et meurt en 1939 à Berlin (Wilhelm Sternfeld, Eva Tiedeman, *Deutsche Exil Literatur, 1933-1945, Eine Bio-bibliographie*, Heidelberg, édition Lambert Schneider, 1970).

303 Alfred Günther, ami de Otto Dix, un temps poète, est rédacteur durant quinze ans au quotidien indépendant *Dresdner Neueste Nachrichten*. Il confirme dans *Die neue Schaubühne* en 1921 que "l'époque du premier expressionnisme a préparé le terrain et l'espace pour cette danse". Il perd en 1933 son poste aux éditions

Paul Nikolaus³⁰⁴ et Berthold Viertel³⁰⁵, rassemblé au début des années 1920 autour de la revue *Die neue Schaubühne*³⁰⁶, qui découvre Mary Wigman au lendemain de la guerre et voit en elle une réformatrice du théâtre ; mais aussi Arnold Zweig, si fasciné par la pantomime³⁰⁷, ou le collaborateur de Max Reinhardt, Félix Holländer, amoureux des variétés et auteur du roman *Der Tänzer*. Les danseurs perdent aussi leurs pamphlétaires, comme Carl Sternheim, dont les oeuvres sont prohibées³⁰⁸. Disparaissent enfin leurs compagnons mondains : Klaus Mann, familier des mouvements de réforme de la vie par son éducation à "l'École des Montagnes Hochwaldhausen", et grand admirateur d'Harald Kreutzberg, est animé un temps par l'idée de se consacrer à la danse³⁰⁹ ; enfin, le comte Harry Kessler, premier ambassadeur de la République de Weimar, homme de lettres féru de théâtre, est un grand amateur de spectacles de danse depuis l'avant-guerre³¹⁰.

La question cruciale qui se pose donc avec la disparition des témoins visuels et littéraires de la danse est celle du patrimoine de la mémoire. Quelle mémoire les exilés conservent-ils de ces années de compagnonnage fécond avec un art en plein renouveau ? Comment les écrivains qui restent en Allemagne exploitent-ils ce même héritage ? La danse est, elle aussi, traversée

de philosophie Reclam et est renvoyé en 1935 de la Chambre littéraire du Reich (Peter Ludwig (éd.), *Schrei in die Welt, Expressionismus in Dresden*, Berlin, Der Morgen, 1988, p. 251).

304 "La représentation par le mouvement des sentiments de l'âme" est la définition de la "danse expressionniste" que donne en 1919 le cabaretiste Paul Nikolaus dans son livre *Tänzerinnen* (Munich, éditions Delphin). Il se suicide en avril 1933, ainsi qu'il a été dit précédemment (Rudolf Hösch, *Kabarett von Gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, 1900-1933*, Henschelverlag, Berlin, 1969, tome I.).

305 Le dramaturge Berthold Viertel invite Mary Wigman en 1921 à chorégrapier, au Schauspielhaus de Dresde, la onzième scène de la pièce de Shakespeare *Le songe d'une nuit d'été* (Walter Sorell, *Mary Wigman, Ein Vermächtnis*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, p. 61-63). D'origine juive, il quitte Berlin en 1933 pour les États-Unis, via la France (Werner Röder, *op. cit.*).

306 La revue, dirigée par Hugo Zehder, est consacrée au théâtre expressionniste. Elle présente en 1921 un numéro spécial sur la danse.

307 Arnold Zweig écrit en 1930 une pièce dansée pour deux chœurs d'hommes et de femmes et quelques solistes : *Die Aufrichtung der Menorah, Entwurf einer Pantomime*. Également d'origine juive, il est exclu le 11 mars 1933 de la Société allemande de gens de lettres (Jean-Michel Palmier, *L'expressionnisme comme révolte*, Paris, Payot, 1978, tome 1, p. 476).

308 La pièce de théâtre de Carl Sternheim, *L'école d'Uznach, ou la nouvelle objectivité*, eut beaucoup de succès entre 1926 et 1929 en Allemagne et à l'étranger. Six de ses oeuvres sont interdites entre 1933 et 1934 (Völker Damm, *Das jüdische Buch im Dritten Reich*, Francfort, Buchhandler Vereinigung, 1979, p. 196).

309 Klaus Mann cite fréquemment les noms d'Anita Berber, d'Isadora Duncan, de Lotte Goslar, d'Aurell von Milloss, d'Oda Schottmüller et de Mary Wigman dans son autobiographie, *Der Wendepunkt* (1982) ; le danseur est d'ailleurs une figure familière de ses romans, notamment dans *Treffpunkt im Unendlichen* (1932) et dans *Méphisto* (1981). Il quitte l'Allemagne en mars 1933 et sillonne l'Europe, avant de s'engager dans l'armée américaine. Il crée durant son exil le périodique littéraire *Die Sammlung*. Son autobiographie, *Der Wendepunkt*, est le dernier livre qu'il écrit avant son suicide en mai 1949.

310 Harry Kessler a surtout connu la première phase d'épanouissement de la danse, avant la première guerre mondiale. Il est plus sensible à la modernité de Joséphine Baker qu'à "l'art authentique" d'Isadora Duncan, trop teintée à son goût de "puritanisme américain". Introduit à la danseuse noire par Max Reinhardt, son style lui inspire le projet d'une pantomime sur le thème du Cantique des cantiques. Déjà Diaghilev, avant la guerre, lui a inspiré le ballet *La légende de Joseph*, dont il a écrit le livret avec Hugo von Hofmannstahl. Il parle à maintes reprises de ces artistes dans son journal. Il quitte Berlin en mars 1933. (*Les cahiers du comte Kessler, 1918-1937*, Paris, Grasset, 1972, Berlin, 1961, p. 103, 192, 196, 219, 233, 237).

par la problématique de l'exil littéraire³¹¹. Son identité est ballottée, déchirée dès 1933 entre les ambiguïtés de l'exil et celles de la collaboration. Que les écrivains de la danse émigrent ne signifie pas qu'ils soient lucides sur le devenir de leur art favori. De même, ceux qui restent n'entrent pas plus dans une forme d'exil intérieur, au nom de l'ancienne modernité weimaroise. Les voies divergentes prises par les uns et les autres dans des années 1930 sont le fruit de la transformation d'une mémoire et d'une expérience communes. Qu'y a-t-il de commun entre Artur Michel, Josef Lewitan et Fritz Böhme, si ce n'est d'avoir partagé une expérience fondatrice, d'avoir touché par la danse le cœur de leur époque ? Leur engagement durant les années 1930, aussi mystique ou lucide soit-il, est à la hauteur de leur fascination de la décennie précédente. Ces trois personnages semblent incarner, par leurs réflexions et leurs parcours personnels, trois illustrations de la modernité de la danse au cours des années 1930. Artur Michel, feuilletoniste au quotidien *Vossische Zeitung* et Josef Lewitan, éditeur de la revue *Der Tanz*, sont victimes des premières lois antisémites³¹². Mais tandis que l'un continue de magnifier l'esprit de la danse d'expression en exil, l'autre dénonce la collaboration politique des danseurs. Fritz Böhme, quant à lui, est l'initiateur en Allemagne d'une nouvelle interprétation de la "danse moderne allemande".

a. Artur Michel ou la légende de la danse

Artur Michel, journaliste indépendant, signe durant toute la décennie de nombreuses chroniques théâtrales dans les colonnes du *Vossische Zeitung*, l'organe de la bourgeoisie intellectuelle de gauche à Berlin. C'est sa formation littéraire, son goût pour la poésie et l'étude du rythme, qui le conduisent à la musique, puis à la danse³¹³. Son admiration pour Wigman,

311 A propos des courants de pensée développés par les écrivains de l'exil, on consultera les deux tomes de Jean Michel Palmier, *Weimar en exil*, Paris, Payot, 1988 et Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 125-137.

312 Deux autres spécialistes de la danse perdent leur travail à cause de leur origine juive. Il s'agit d'Oscar Bie, écrivain de la musique, et de Curt Sachs, musicologue et historien de la danse. Leurs contributions à l'histoire de la danse sont cependant plutôt représentatives de l'époque d'avant guerre. S'ils ont observé avec attention les débuts de la danse moderne, ils n'ont pas pris part, comme l'ont fait Joseph Lewitan et Artur Michel, aux débats décisifs de la fin des années 1920. Oscar Bie aborde le Troisième Reich à l'âge de la retraite. Il meurt à Berlin en avril 1938, après que ses ouvrages sur la musique d'opéra ont été interdits de réédition en 1933 (Christian Zentner, Friedemann Bedürftig, *Das grosse Lexikon des Dritten Reiches*, Südwest Verlag, 1985). Entre 1894 et 1922, il a été le rédacteur en chef de la *Neue Rundschau* aux éditions Fischer, la revue d'art et de littérature la plus en vue de l'époque wilhelminienne. Son penchant pour la danse, notamment pour les Ballets russes, est inséparable de son intérêt pour la conception wagnérienne de l'œuvre d'art totale (Wolfgang Grothe, "Die Neue Rundschau des Verlages S. Fischer", in *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, octobre 1961, n° 99a, p. 2195-2200). Curt Sachs, quant à lui, est déchu en 1933 de ses fonctions de professeur à l'Académie nationale de musique religieuse et scolaire (*Staatliche Akademie für Kirchen und Schulmusik*), qu'il tenait depuis 1922. Ses travaux sur la musicologie sont jugés néfastes. Émigré à Paris, il donne des séminaires à la Sorbonne et est chargé de mission au département de musique ethnographique du Musée de l'Homme. Il rejoint les États-Unis en 1937, où il est professeur invité à l'Université de New York (Werner Röder, *op. cit.*). Il publie début 1933, juste avant son départ, son *Histoire mondiale de la danse* (*Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Dietrich Reimer), une somme historique et ethnographique sur la danse à travers les grandes civilisations, depuis l'antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. Son livre est traduit aux éditions Gallimard en 1938.

313 La formation universitaire en histoire de la littérature européenne de Artur Michel est brièvement présentée dans le numéro spécial de *Die Musik* de janvier 1933, consacré à la danse. Il travaille depuis 1922 pour

dont il a vu les premiers récitals à Berlin en 1919, est sans borne. Il est profondément marqué par sa conception polyphonique de la danse de groupe. Elle représente pour lui la solution au problème de la danse au théâtre. Très hostile au classique, il ne voit pas d'avenir dans les réformes de Diaghilev. Elles ne font selon lui que reproduire la tendance de "l'art pour l'art" du ballet du XIX^e siècle. Il se fait particulièrement remarquer aux congrès de la danse où il se place en défenseur ardent des thèses de Mary Wigman contre celles de Rudolf von Laban. Il quitte l'Allemagne probablement en 1935 au moment de l'application des lois de Nuremberg et se réfugie aux États-Unis via Cuba. A New York, il collabore à l'hebdomadaire des réfugiés allemands, *Aufbau*, et publie quelques essais sur la danse baroque et le ballet d'action dans les revues *Dance Magazin* et *Dance Observer*³¹⁴.

La défense de l'expressionnisme wigmanien

Sa position à l'égard de la danse moderne durant les années 1930 ne peut se comprendre que dans le contexte de son exil et de son rapport à la culture judéo-allemande. L'écrivain rejoint à New York les cercles qui soutiennent la "german modern dance" depuis les premières tournées des danseurs allemands dans la seconde moitié des années 1920³¹⁵. Pas un instant, il ne remet en cause sa fidélité artistique envers Mary Wigman. Il contribue notamment en 1935 à l'ouvrage collectif de Virginia Stewart, *Modern Dance*, consacré aux courants américains et allemands de la danse³¹⁶. Son chapitre intitulé "Le développement de la danse allemande", est essentiellement centré sur le parcours de Wigman depuis ses débuts jusqu'à son dernier programme en 1934. Aussi étonnant cela soit-il, son texte est vierge de toute référence précise au régime nazi. Citant les élèves les plus doués de Wigman, Ruth Sorel-Abramowitsch, Georg Groke, Cläre Eckstein, il fait totalement abstraction de leur destin d'exilés. De même, commentant la dernière chorégraphie de Mary Wigman, la *Danse des femmes*, il ne fait aucune remarque significative quant à son thème - pour la première fois consacré à la maternité - sa structure chorégraphique - homophonique et non plus polyphonique - ou même le contexte de

le *Vossische Zeitung* et collabore ponctuellement au *Magdeburgische Zeitung* et au *Deutsche Allgemeine Zeitung*.

314 George Chaffee donne quelques éléments d'informations biographiques sur Artur Michel (16 décembre 1883, Barmen novembre 1946, New-York) dans une introduction post-mortem à l'un de ses essais, "The Ballet d'action before Noverre", publié en avril 1947 dans la revue *Dance Index* (Vol. VI., n° 3, p. 1). En outre, une nécrologie parue fin novembre 1946 en Allemagne, retrouvée dans les carnets de Mary Wigman apporte quelques précisions (AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, Dezember 1945 - 31 Dezember 1947", n° 83/73/1672). La *New York Public Library for the Performing Arts* possède probablement un dossier plus fourni. Il serait intéressant de savoir quelles furent ses relations avec le critique de danse du *New-York Times*, John Martin, et avec les émigrés allemands rassemblés autour de Maria-Ley Piscator au *Dramatic-Workshop* de la *New-School of Social Research*.

315 Rudolf von Laban est, en 1926, le premier à faire découvrir son art au public américain. Il est suivi de peu par Harald Kreutzberg et Yvonne Georgi, et en 1929 par Mary Wigman.

316 Virginia Stewart, *Modern Dance*, New-York, E. Weyhe, 1935, 139 p. L'ouvrage est conçu comme un livre d'art. Doté de lithographies, il est édité à 500 exemplaires. Vingt-cinq exemplaires supplémentaires sont destinés à des collectionneurs.

sa production - un festival financé par la Chambre théâtrale du Reich. Il ne voit aucune rupture avec la modernité des années 1920³¹⁷.

S'il confirme volontiers l'image américaine de Mary Wigman, comme représentante de la "new german modern dance", ce n'est pas en référence à la propagande du Troisième Reich, mais au contexte culturel de Weimar. L'art de Wigman est "allemand" selon lui pour deux raisons : "Elle a premièrement combattu avec succès le formalisme international, le soi-disant style classique de la danse de théâtre, qui s'enracine dans les traditions françaises. Par son travail, elle a prouvé que la tradition classique, qui autrefois revendiquait une autorité absolue, a produit un style historiquement qualifié de style du passé, un style contraire à notre existence présente. En second lieu, en promouvant la danse comme une fonction et une expression de la vie créative, elle ne lui a pas seulement donné la dignité qui la place à égalité avec les autres arts, mais elle a aussi ouvert la voie qui lui permettra d'être reconnue parmi les plus grandes puissances artistiques nationales. En tant qu'artiste et par sa nature allemande, Mary Wigman a atteint dans la danse la prééminence d'un véritable art allemand, celui de l'expression opposée à la forme. Cet accomplissement se fait, non par le dédain ou la destruction de la forme, mais en infusant la forme de vie, de telle sorte qu'elle se dissout dans l'intensité de l'expression"³¹⁸.

Dans ce texte, on retrouve la conception de l'oeuvre d'art chère aux romantiques, qui inspira toute la génération expressionniste dans sa recherche d'une "nouvelle géographie des espaces intérieurs"³¹⁹. La virulence de l'écrivain envers le ballet est ici inséparable de son engagement pour l'art moderne, conçu comme art du présent et de l'expérience vécue. Ce sont ces schémas de pensée des années 1920 qu'Artur Michel continue d'appliquer à la danse des

317 Le cas du Dr. Werner Schufan n'est pas éloigné de celui d'Artur Michel. Il n'est directeur artistique des matinées de danse du Théâtre Rose que le temps de quelques spectacles. Engagé à l'automne 1932, il perd son poste au printemps. Membre du syndicat *Tänzerbund* dès sa création en 1928 au sein du *Deutscher Chorsängerverband*, il soutient activement l'épanouissement artistique de la danse moderne et la reconnaissance sociale de la profession. En témoignent ses nombreux articles dans la revue du syndicat, *Singchor und Tanz*, ainsi que son ouvrage, *Handbuch des Tanzes*, manuel pratique à l'usage des jeunes danseurs. On retrouve trace de l'auteur à Paris en 1938. Il publie alors la version française de son livre de 1928, augmenté d'une synthèse sur les courants modernes de la danse en France. Si le chapitre consacré à la danse d'expression en Allemagne est remanié, ce n'est pas dans le sens d'une critique de l'engagement politique des danseurs. L'auteur ne mentionne à aucun moment le contexte du nazisme, alors qu'il présente les créations de 1934. Il se penche également sur le travail de Kurt Jooss en Angleterre, sans même mentionner qu'il est en exil.

318 "First, she has successfully fought international formalism, the so-called classic style of stage dancing that had its origin in French traditions. By her work she has proved that the classic tradition, which once claimed absolute authority, produces a style historically qualified, a style of the past, a style antagonistic to our present life. Second, by setting up dancing as the function and expression of creatively experienced life, she not only gave the dignity that places it on a level with others arts, but also paved the way so that it might be recognized among the deepest national artistic powers. As an artist, Mary Wigman was enabled, through her German nature, to attain in dancing the pre-eminence held by all real German art, that of expression as opposed to form. This is accomplished, not by disdaining or destroying form, but by infusing it with life so that it dissolves into the intensity of expression", in Virginia Stewart, *op. cit.*, p. 16-17.

319 C'est ainsi que le journaliste Ludwig Rubiner définit l'expressionnisme en 1910 ; Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II. aux années 1920*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 71.

années 1930. Ses propos cependant ne sont pas dénués d'ambiguïté. Son texte laisse percer l'espoir de voir la danse devenir un jour un "art national". Ce ton nouveau n'est pas assimilable à une complicité politique, pour la simple raison que l'écrivain est une victime directe de l'arbitraire nazi. Mais qu'il évolue à l'époque, en raison même de sa situation d'exilé, en faveur d'une forme de nationalisme culturel n'est pas impossible. Sa biographie familiale éclaire ce comportement. Formé dans les universités allemandes, son assimilation est telle qu'on ne trouve dans ses écrits des années 1920 d'autres références que celles de la culture allemande. Aux États-Unis, il n'adopte pas l'américain pour ses travaux scientifiques, mais continue d'employer exclusivement la langue allemande³²⁰. Artur Michel aurait pu à cause de l'exil prendre des distances critiques vis-à-vis de l'Allemagne. Il se trouve qu'il fait le chemin inverse, exactement pour les mêmes raisons. Sans doute lui aurait-il été insupportable d'assumer une telle déchirure avec ses origines. Sa fidélité à la danse moderne représente son unique et dernier ancrage avec la culture allemande. La hauteur de son aveuglement face aux danseurs restés en Allemagne témoigne de l'intensité de son engagement passé pour l'art moderne. La mémoire de la danse qu'il emporte en exil est celle d'un art moderne imprégné de culture judéo-allemande, à l'époque où celle-ci véhiculait encore des valeurs universelles et cosmopolites.

Après la seconde guerre mondiale, en novembre 1946, Artur Michel consacre un article à Mary Wigman en l'honneur de son soixantième anniversaire. Il décède brutalement d'une crise cardiaque quelques jours après cette publication. Il parle d'elle en ces termes : "Mary Wigman célèbre le 13 novembre son soixantième anniversaire. Elle le fête dans la solitude, totalement coupée de la plupart de ses anciens amis, élèves et admirateurs. Dès le début, le régime nazi considéra la mystérieuse grandeur de son art avec la plus profonde méfiance (...). A partir de 1936, Mary Wigman fut poursuivie et finalement contrainte de quitter son école. Jusqu'en 1939, elle ne put donner que des récitals de solos. Puis elle tomba dans le silence"³²¹. On retrouve dans les propos d'Artur Michel toute la problématique du rapport entre les exilés de l'extérieur et ceux de l'intérieur. L'écrivain voit la chorégraphe comme une victime du nazisme, isolée en Allemagne dans son exil intérieur et n'ayant conservé pour seules attaches que les liens spirituels avec l'émigration weimaroise. En cela, il contribue à créer le début d'une légende, celle d'un art censuré par le régime nazi. Il croit avoir préservé durant son exil l'esprit

320 Issu d'une famille d'industriels, il a fait ses études à l'Université de Tübingen et est diplômé de l'Université d'Iéna ; introduction de George Chaffee à l'article d'Artur Michel, "The Ballet d'action before Noverre", in *Dance Index*, Vol. VI., avril 1947, n° 3, p. 1.

321 "Mary Wigman begeht am 13. November ihren 60. Geburtstag. Sie begeht ihn in Einsamkeit, weit getrennt von den meisten ihrer alten Freunde, Schüler und Bewunderer. Das Naziregime betrachtete von Anfang an die geheimnisvolle Grösse ihrer Kunst mit tiefstem Misstrauen (...). Ab 1936 wurde Mary Wigman verfolgt und schliesslich gezwungen, ihre Schule zu verlassen. Bis 1939 konnte sie noch Soloabende geben. Dann versinkt sie in Schweigen" ; Artur Michel, "Die Tänzerin Mary Wigman. Zum 60. Geburtstag", *Dance Observer*, New-York, novembre 1946, *Die Neue Zeitung*, Berlin, 11 novembre 1946.

de la danse moderne, comme l'ont fait les écrivains allemands pour la littérature, et entend renouer après la guerre avec les "héros de l'intérieur".

Mais la réalité est différente. Les danseurs sont restés sur les scènes allemandes et ont suivi une autre voie. La réaction de Mary Wigman au décès de son plus fidèle critique trahit ce quiproquo. Elle note dans ses carnets, le 28 janvier 1947 : "Le Dr. Michel est mort à New York, il y a quelques semaines. J'apprends la nouvelle aujourd'hui. Je suis très triste. Il était l'un des rares qui n'ait pas détesté l'Allemagne et les Allemands, bien qu'il ait eu des raisons de haïr. Son dernier geste a été son article dans *Dance Observer*, qui est paru en langue allemande dans *Die neue Zeitung* pour mes soixante ans"³²². La chorégraphe est surtout touchée par l'image positive de la culture allemande qui lui est ici renvoyée de l'étranger. De solidarité avec les exilés, on ne trouve pas plus de trace après la guerre qu'au début du régime nazi. Le renvoi de Fred Coolemanns en 1933, comme sa réaction à la lecture du livre de Virginia Stewart, peu après, en témoignent. Elle qualifie alors de "bon" l'essai d'Artur Michel³²³. A l'époque déjà, elle se préoccupe moins de l'existence de l'écrivain que de la préservation de son image aux États-Unis, alors accusée d'être pro-fasciste par les cercles new-yorkais de la danse. Elle reste donc aveugle à la tragédie que fut la vie de cet homme, si emblématique de la déchirure judéo-allemande.

Les réactions des danseurs américains

On ne peut comprendre parfaitement la position d'Artur Michel aux États-Unis en dehors du contexte de concurrence qui oppose sur place les courants allemand et américain de la danse moderne. Le rôle de la danse d'expression sur le continent américain est complexe durant les années 1930. Les contradictions qui traversent les cercles favorables ou hostiles à la "german modern dance" sont directement liées aux effets du nazisme sur les relations culturelles internationales. Artur Michel est pris en tenaille entre celles-ci. Virginia Stewart est l'une des animatrices du courant favorable à la danse d'Europe centrale. Elle passe une année entre 1931 et 1932 en Allemagne et en Autriche pour se familiariser aux différentes écoles de la danse moderne et donne quelques spectacles en Yougoslavie³²⁴. Elle fait de nouveau plusieurs séjours à l'école Wigman de Dresde en janvier 1933, juillet et octobre 1934, dans le but de

322 "Vor ein Paar Wochen in New-York ist Dr. Michel gestorben. Heute erreiche mich die Nachricht. Ich bin sehr traurig. Er war einer von den wenigen die Deutschland und die Deutschen nicht gehasst haben, obwohl er Grund zum hassen hatte. Seine letzte Tat ist der Aufsatz im *Dance Observer* gewesen, der in deutscher Sprache zu meinen 60. Geburtstag in *Der neuen Zeitung* erschien" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Wigman-Tagebuch, Dezember 1945 - Dezember 1947", n° 83/73/1672.

323 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149, note du 12 juillet 1934.

324 "News from New-York", in *The American Dancer, The magazin for all who love Grace and beauty, Stage, Drama, Ballroom, Music, Screen*, Los Angeles, septembre 1931, p. 38, novembre 1931, p. 38.

préparer son ouvrage collectif, *Modern Dance*³²⁵, puis de nouveau à Berlin en juillet 1936 pour animer un groupe de danseuses américaines dans le cadre du stage d'été de Mary Wigman³²⁶. La chorégraphe mérite selon elle autant le nom de pionnier de la danse aux États-Unis, qu'Isadora Duncan³²⁷. C'est ce qu'elle tente de démontrer dans son livre, donnant largement la parole au courant allemand. Y figurent les articles de Hans Hasting, Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman, avec pour seul pendant américain, un témoignage de Martha Graham et deux essais de Paul Love sur Charles Weidmann et Doris Humphrey.

Elisabeth Selden est le second pôle des cercles proches de la danse d'expression. D'origine autrichienne, elle a étudié la danse moderne aux États-Unis auprès des disciples d'Isadora Duncan, et en Europe, chez Ellinor Tordis à Vienne, Elisabeth Duncan à Munich, Mary Wigman à Dresde, ainsi que Rudolf von Laban à Bayreuth, lors du stage de l'été 1931³²⁸. En mai 1935, elle soutient et publie un doctorat d'esthétique à Berkeley, *The Dancer's quest, Essays on the Aesthetic of the Contemporary Dance*. Elle remercie dans sa préface l'écrivain de la danse Fritz Böhme - qu'elle rencontra lors d'un séjour en Europe en 1932 - "dont les écrits et la vision clairvoyante ont été une intarissable source d'inspiration"³²⁹.

L'une comme l'autre croient poursuivre durant les années 1930 la fructueuse collaboration des deux courants modernes, entamée à l'époque de Weimar³³⁰. Leur absence d'attitude critique à l'égard du Troisième Reich les place cependant dans une situation ambiguë. Celle-ci semble au premier abord être le fruit d'un décalage culturel. Les deux personnages ont découvert la danse moderne à une époque où elle n'était connue que des cercles d'initiés aux États-Unis et où le courant moderne américain était à peine naissant. Ce n'est qu'au tournant des années 1930 qu'elles trouvent des éditeurs pour leurs articles, précisément au moment où l'émergence des chorégraphes américains commence à intéresser les médias³³¹. Toutes deux

325 Mary Wigman mentionne les passages de Virginia Stewart à Dresde dans son agenda ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

326 "Tanzschule Mary Wigman. Sommerkurse 1936" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

327 Virginia Stewart introduit ainsi son chapitre, "The dancers's responsibility" : "The spiritual leaders of this new generation was and still is Mary Wigman, for whom America and Germany have the highest regard and admiration" ; Virginia Stewart, *op. cit.*, p.135.

328 On trouve ces détails biographiques dans une lettre d'Elisabeth Selden à Fritz Böhme, datée du 11 octobre 1935 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep. 019/II.b.Nr.139.

329 Elisabeth Selden, *The Dancer's Quest, Essay on the Aesthetic of the contemporary Dance*, Berkeley, Californie, University of California Press, mai 1935, 219 p., 32 photographies.

330 La revue *The American Dancer*, dirigée à Los Angeles par Ruth Eleanor Howard, Georg Sari, Charles Payzant et Ben H. Mc Math semble être un troisième pôle du courant favorable à la danse d'expression. Entre 1930 et 1934, les rubriques "Foreign news" ou "News from abroad", diffusent de nombreuses informations sur les tournées des danseurs allemands à l'étranger, leurs stages estivaux en Allemagne, ainsi que leurs activités aux États-Unis (Rudolf Bode, Fred Coolemann, Kurt Jooss, Yvonne Georgi et Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Margarete Wallmann, Mary Wigman, Hans Weidt, Hans Wiener).

331 Elisabeth Selden doit effectivement attendre deux années jusqu'en janvier 1929 pour publier son essai, "Le nouveau credo allemand" dans le *New-York Evening Post*. Quelques chapitres de son livre de 1935, "Les idéaux changeants de la danse" ("*The changing ideals of dance*") et "L'importance du poids" ("*The importance of weight*"), ont aussi été écrit avant 1930. in Elisabeth Selden, *op. cit.*, préface.

regardent la danse moderne aux États-Unis d'après le point de vue de la modernité de Weimar. Considérant la danse d'expression comme un précurseur de la nouvelle danse américaine, elles persistent dans les années 1930 à voir encore l'influence allemande selon les critères artistiques de la décennie précédente. Alors que l'époque du premier expressionnisme est close depuis longtemps, Elisabeth Selden continue d'interpréter la danse d'expression comme une "harmonie discordante" qui reflèterait les tensions du monde, comme un langage qui serait "l'expression véritable des tendances universelles de la civilisation moderne". Influencée par les recherches de Fritz Böhme, elle voit dans le mouvement rythmique le moyen de restaurer par "l'union mystique des âmes et des corps", la capacité à vivre ensemble. Elle considère la danse chorale comme un facteur d'intégration démocratique, alors que son inspirateur l'associe à l'époque aux nostalgies communautaires du nazisme³³². Enfin, sa vision des échanges culturels entre les deux pays reste celle du cosmopolitisme. La lettre qu'elle adresse en octobre 1935 à Fritz Böhme, dans laquelle elle lui propose de faire quelques reportages sur les événements de la danse aux Jeux olympiques de Berlin, s'inscrit dans cette démarche³³³.

L'attitude de Virginia Stewart n'est pas tellement différente. Bien qu'elle ait eu l'occasion d'approcher la situation allemande lors de son séjour de l'été 1934, elle reste aveugle aux véritables enjeux politiques de l'époque. Dans l'article qu'elle publie en octobre 1935 dans *Dance Observer* sur la situation de la danse en Allemagne, elle n'évalue pas la menace que représentent les nouvelles structures idéologiques pour la créativité artistique. Elle présente la nouvelle Scène de danse allemande (*Deutsche Tanzbühne*) créée par la Chambre culturelle du Reich comme une initiative autonome de Rudolf von Laban³³⁴. L'introduction de son ouvrage de 1935 montre qu'elle ne voit pas de rupture avec le mouvement moderne des années 1920 : "Après des siècles de censure par l'Église, la domination de formes musicales rigides, et le mépris du grand public, la danse commence de nouveau à être reconnue comme un art majeur. Elle est acceptée et utilisée comme un entraînement corporel vivifiant pour la vie moderne, comme une détente émotionnelle et un enrichissement de l'expression individuelle, mais aussi comme une voie menant à la créativité puissante de l'esprit moderne"³³⁵.

332 Elisabeth Selden partage avec Fritz Böhme des affinités communes pour le mysticisme. Après la publication de son livre sur la danse moderne, elle se lance à l'Université de Berkeley dans l'étude comparative de la littérature allemande et de la philosophie des civilisations asiatiques. Elle prépare notamment un séjour en Chine et au Japon, au cours duquel elle envisage d'enquêter sur la gestuelle des danses asiatiques. Elle publie ses résultats en 1942 dans la revue *Modern Philology*, sous le titre "*China in German poetry from 1773 to 1833*" (vol. 25, n° 3, p. 141-316). Lettre d'Elisabeth Selden à Fritz Böhme, datée du 11 octobre 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie Luise-Lieschke, Rep. 019/II.b.Nr.139.

333 Lettre d'Elisabeth Selden à Fritz Böhme, datée du 11 octobre 1935 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep. 019/II.b.Nr.139.

334 Walter Sorell décrit le contenu de l'article de Virginia Stewart, in *Mary Wigman, Ein Vermächtnis*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1986, p. 182.

335 "After centuries of suppression by the church, domination by rigid musical forms and disregard by the general public, the dance is again coming to be recognized as a major art. It is being accepted and utilized as a exhilarating body training for modern life, as an emotional release and an enrichment of individual expression, as well as a way leading toward powerful creativeness in the modern spirit". in Virginia Stewart, *op. cit.*, introduction.

préparer son ouvrage collectif, *Modern Dance*³²⁵, puis de nouveau à Berlin en juillet 1936 pour animer un groupe de danseuses américaines dans le cadre du stage d'été de Mary Wigman³²⁶. La chorégraphe mérite selon elle autant le nom de pionnier de la danse aux États-Unis, qu'Isadora Duncan³²⁷. C'est ce qu'elle tente de démontrer dans son livre, donnant largement la parole au courant allemand. Y figurent les articles de Hans Hasting, Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman, avec pour seul pendant américain, un témoignage de Martha Graham et deux essais de Paul Love sur Charles Weidmann et Doris Humphrey.

Elisabeth Selden est le second pôle des cercles proches de la danse d'expression. D'origine autrichienne, elle a étudié la danse moderne aux États-Unis auprès des disciples d'Isadora Duncan, et en Europe, chez Ellinor Tordis à Vienne, Elisabeth Duncan à Munich, Mary Wigman à Dresde, ainsi que Rudolf von Laban à Bayreuth, lors du stage de l'été 1931³²⁸. En mai 1935, elle soutient et publie un doctorat d'esthétique à Berkeley, *The Dancer's quest, Essays on the Aesthetic of the Contemporary Dance*. Elle remercie dans sa préface l'écrivain de la danse Fritz Böhme - qu'elle rencontra lors d'un séjour en Europe en 1932 - "dont les écrits et la vision clairvoyante ont été une intarissable source d'inspiration"³²⁹.

L'une comme l'autre croient poursuivre durant les années 1930 la fructueuse collaboration des deux courants modernes, entamée à l'époque de Weimar³³⁰. Leur absence d'attitude critique à l'égard du Troisième Reich les place cependant dans une situation ambiguë. Celle-ci semble au premier abord être le fruit d'un décalage culturel. Les deux personnages ont découvert la danse moderne à une époque où elle n'était connue que des cercles d'initiés aux États-Unis et où le courant moderne américain était à peine naissant. Ce n'est qu'au tournant des années 1930 qu'elles trouvent des éditeurs pour leurs articles, précisément au moment où l'émergence des chorégraphes américains commence à intéresser les médias³³¹. Toutes deux

325 Mary Wigman mentionne les passages de Virginia Stewart à Dresde dans son agenda ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

326 "Tanzschule Mary Wigman. Sommerkurse 1936" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

327 Virginia Stewart introduit ainsi son chapitre, "The dancers's responsibility" : "The spiritual leaders of this new generation was and still is Mary Wigman, for whom America and Germany have the highest regard and admiration" ; Virginia Stewart, *op. cit.*, p.135.

328 On trouve ces détails biographiques dans une lettre d'Elisabeth Selden à Fritz Böhme, datée du 11 octobre 1935 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep. 019/II.b.Nr.139.

329 Elisabeth Selden, *The Dancer's Quest, Essay on the Aesthetic of the contemporary Dance*, Berkeley, Californie, University of California Press, mai 1935, 219 p., 32 photographies.

330 La revue *The American Dancer*, dirigée à Los Angeles par Ruth Eleanor Howard, Georg Sari, Charles Payzant et Ben H. Mc Math semble être un troisième pôle du courant favorable à la danse d'expression. Entre 1930 et 1934, les rubriques "Foreign news" ou "News from abroad", diffusent de nombreuses informations sur les tournées des danseurs allemands à l'étranger, leurs stages estivaux en Allemagne, ainsi que leurs activités aux États-Unis (Rudolf Bode, Fred Coolemann, Kurt Jooss, Yvonne Georgi et Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Margarete Wallmann, Mary Wigman, Hans Weidt, Hans Wiener).

331 Elisabeth Selden doit effectivement attendre deux années jusqu'en janvier 1929 pour publier son essai, "Le nouveau credo allemand" dans le *New-York Evening Post*. Quelques chapitres de son livre de 1935, "Les idéaux changeants de la danse" ("*The changing ideals of dance*") et "L'importance du poids" ("*The importance of weight*"), ont aussi été écrit avant 1930. in Elisabeth Selden, *op. cit.*, préface.

regardent la danse moderne aux États-Unis d'après le point de vue de la modernité de Weimar. Considérant la danse d'expression comme un précurseur de la nouvelle danse américaine, elles persistent dans les années 1930 à voir encore l'influence allemande selon les critères artistiques de la décennie précédente. Alors que l'époque du premier expressionnisme est close depuis longtemps, Elisabeth Selden continue d'interpréter la danse d'expression comme une "harmonie discordante" qui reflèterait les tensions du monde, comme un langage qui serait "l'expression véritable des tendances universelles de la civilisation moderne". Influencée par les recherches de Fritz Böhme, elle voit dans le mouvement rythmique le moyen de restaurer par "l'union mystique des âmes et des corps", la capacité à vivre ensemble. Elle considère la danse chorale comme un facteur d'intégration démocratique, alors que son inspirateur l'associe à l'époque aux nostalgies communautaires du nazisme³³². Enfin, sa vision des échanges culturels entre les deux pays reste celle du cosmopolitisme. La lettre qu'elle adresse en octobre 1935 à Fritz Böhme, dans laquelle elle lui propose de faire quelques reportages sur les événements de la danse aux Jeux olympiques de Berlin, s'inscrit dans cette démarche³³³.

L'attitude de Virginia Stewart n'est pas tellement différente. Bien qu'elle ait eu l'occasion d'approcher la situation allemande lors de son séjour de l'été 1934, elle reste aveugle aux véritables enjeux politiques de l'époque. Dans l'article qu'elle publie en octobre 1935 dans *Dance Observer* sur la situation de la danse en Allemagne, elle n'évalue pas la menace que représentent les nouvelles structures idéologiques pour la créativité artistique. Elle présente la nouvelle Scène de danse allemande (*Deutsche Tanzbühne*) créée par la Chambre culturelle du Reich comme une initiative autonome de Rudolf von Laban³³⁴. L'introduction de son ouvrage de 1935 montre qu'elle ne voit pas de rupture avec le mouvement moderne des années 1920 : "Après des siècles de censure par l'Église, la domination de formes musicales rigides, et le mépris du grand public, la danse commence de nouveau à être reconnue comme un art majeur. Elle est acceptée et utilisée comme un entraînement corporel vivifiant pour la vie moderne, comme une détente émotionnelle et un enrichissement de l'expression individuelle, mais aussi comme une voie menant à la créativité puissante de l'esprit moderne"³³⁵.

332 Elisabeth Selden partage avec Fritz Böhme des affinités communes pour le mysticisme. Après la publication de son livre sur la danse moderne, elle se lance à l'Université de Berkeley dans l'étude comparative de la littérature allemande et de la philosophie des civilisations asiatiques. Elle prépare notamment un séjour en Chine et au Japon, au cours duquel elle envisage d'enquêter sur la gestuelle des danses asiatiques. Elle publie ses résultats en 1942 dans la revue *Modern Philology*, sous le titre "*China in German poetry from 1773 to 1833*" (vol. 25, n° 3, p. 141-316). Lettre d'Elisabeth Selden à Fritz Böhme, datée du 11 octobre 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie Luise-Lieschke, Rep. 019/II.b.Nr.139.

333 Lettre d'Elisabeth Selden à Fritz Böhme, datée du 11 octobre 1935 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep. 019/II.b.Nr.139.

334 Walter Sorell décrit le contenu de l'article de Virginia Stewart, in *Mary Wigman, Ein Vermächtnis*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1986, p. 182.

335 "After centuries of suppression by the church, domination by rigid musical forms and disregard by the general public, the dance is again coming to be recognized as a major art. It is being accepted and utilized as a exhilarating body training for modern life, as an emotional release and an enrichment of individual expression, as well as a way leading toward powerful creativeness in the modern spirit". in Virginia Stewart, *op. cit.*, introduction.

Elisabeth Selden et Virginia Stewart ignorent-elles la situation politique allemande ou sont-elles complices ? On peut s'interroger sur ce qui passe, au mieux, pour de l'aveuglement, et au pire pour de la complaisance. Les prises de position des deux danseuses sont d'autant plus importantes qu'elles interfèrent aux États-Unis dans les luttes de pouvoir entre les courants allemands et américains de la danse. Leurs propos ne sont pas partagés par les danseurs américains antifascistes. La *Workers Dance League*, fondée en 1932 et rassemblée autour du magazine *New Theatre*, est à la tête de ce mouvement d'opposition³³⁶. Edna Ocko, l'une de ses animatrices, répond par une lettre ouverte à l'article de Virginia Stewart d'octobre 1934. Elle dénonce clairement le manque de perspicacité politique de l'auteur et accuse "Wigman, von Laban et Palucca d'avoir trouvé refuge sous la svastika et de soutenir sans objection le gouvernement le plus barbare et le plus anti-culturel dont la civilisation moderne ait jamais témoigné"³³⁷. Écrivant à Fritz Böhme en octobre 1935, Elisabeth Selden s'indigne du climat de tension qui règne dans le milieu de la danse : "Depuis qu'il est revenu du congrès de Munich, le critique du *Times* [John Martin] fait une critique si sévère de l'art allemand qu'il ne pourrait pas être un bon avocat pour vous. À New York, il règne un véritable courant de rumeur haineuse à l'égard de l'art de la danse allemand"³³⁸. En 1933, John Martin cesse effectivement de donner des conférences sur la danse d'expression à la *New School for Social Research* et se consacre entièrement au courant américain³³⁹. À l'automne 1933, l'impresario Sol Hurok annule la quatrième tournée américaine de Wigman, décidée quelques mois auparavant, avant le retour de la chorégraphe en Europe³⁴⁰. En 1936, Martha Graham, à son tour, refuse l'invitation qui lui

336 On peut suivre dans les pages du *New Theatre* et de *Dance Observer* le conflit qui oppose les défenseurs et les opposants de la danse d'expression allemande. Susan A. Manning en relate le déroulement dans le chapitre "Leftists, Humanists and Hanya Holm" de son ouvrage, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 265-281.

337 "Wigman, von Laban, Palucca found refuge under the swastika, supporting without demur the most barbarous, anti-cultural government modern civilization has ever witnessed" ; Edna Ockno, "The Swastika is Dancing", in *New Theatre*, novembre 1935, n° 11.

338 "Der Kritiker der *Times* hat sich seit er von dem Münchener Kongress zurückgekommen ist, einer so gehässigen Kritik deutscher Kunst beflissen, dass Sie zu dieser Zeit an ihm kaum einen guten Anwalt hätten. Von New-York geht jetzt ein Strom gehässiger Bemerkungen aus, deutsche Tanzkunst betreffend und es ist eine ausgesprochen chauvinistische Strömung". Elisabeth Selden ne pardonne pas à John Martin son changement d'attitude. Celui-ci avait été le premier et le principal porte-parole de la danse d'expression aux États-Unis durant les années 1920, publiant d'amples reportages sur les congrès de la danse dans le *New-York Times*. Elle va même jusqu'à nier les apports théoriques du critique sur la recherche en danse, mettant en avant ses propres travaux (*Elements of free dance*, New-York, A.S. Barnes & Co., 1930, ainsi que *The Dancer's quest*) au détriment de ceux de John Martin (*The modern Dance*, New-York, A.S. Barnes & Co., 1933) ; Lettre d'Elisabeth Selden à Fritz Böhme datée du 11 octobre 1935 ; TZA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep. 019/II.b.Nr.139.

339 John Martin donne depuis 1931 des conférences-démonstrations à la *New School for Social Research* de New-York. Son livre *The Modern Dance* est le texte de quatre de ces cours. Ses conférences du 4 et du 11 novembre 1932 sur la méthode de Rudolf Bode et sur celle de Mary Wigman sont les dernières qu'il consacre à la danse d'expression. Seule Hanya Holm donne encore à la *New-School* durant l'année 1933-1934 une série de dix leçons intitulées "An approach to the dance of Mary Wigman". New-York Public Library for the Performing Arts, "Academical programs of the New-school for Social Research".

340 L'annonce est interprétée ainsi dans la revue *Die Musik* : "Un certain nombre d'agences de concert américaines ont annulé leurs contrats signés avec des artistes allemands pour les tournées de l'hiver prochain. C'est le cas, entre autres, de la tournée asiatique de la danseuse allemande Mary Wigman. L'impresario new-

est faite par Rudolf von Laban de participer au Concours international de danse des Jeux olympiques et condamne la politique d'exclusion du régime³⁴¹. Hanya Holm finit par céder quelques mois plus tard aux pressions et débaptise la filiale Wigman de New York³⁴².

L'accusation d'Edna Ockno est intéressante, dans la mesure où elle même est une ancienne adepte de la danse wigmanienne. De ses professeurs de danse, Hanya Holm fut celle qui la marqua le plus³⁴³. Si elle condamne l'attitude de Mary Wigman, jugeant quelle a "trahi son art pour trente deniers d'argent"³⁴⁴, elle ne rejette pas pour autant l'ensemble des héritiers de la chorégraphe. Elle les invite instamment à se mobiliser pour boycotter les manifestations de danse des Jeux olympiques. Fondatrice du *New Dance Group* et initiatrice du mouvement de "danse révolutionnaire", son engagement socialiste explique sa lucidité. Elisabeth Selden et Virginia Stewart qui n'ont pas cette distance, n'ont d'autre recours que l'aveuglement pour résoudre le problème de l'engagement de leur maître sous le nazisme. Les affinités d'Artur Michel avec les protectrices de l'art wigmanien s'éclairent dans ce contexte. Au prix d'une vision décalée de la réalité, il peut conforter auprès d'elles sa mémoire des années 1920.

yorkais, Hurok en donne pour preuve, le fait que Mary Wigman ait pris activement part à l'action du mouvement national-socialiste (...). Il est grand temps que la propagande culturelle allemande à l'étranger se libère de ces agences germanophobes et que les tournées étrangères des artistes allemands ne soient désormais organisées que sous le contrôle d'une centrale allemande", in *Die Musik*, "Tageschronik", septembre 1933, n° 12, p. 957.

341 Sa réponse est la suivante : "I would find it impossible to dance in Germany at the present time. So many artists whom I respect and admire have been persecuted, have been deprived of the right to work for ridiculous and unsatisfactory reasons, that I should consider it impossible to identify myself, by accepting the invitation with the regime that has made such things possible. In addition, some of my concert group would not be welcomed in Germany", in Don Mac Donald, *Martha Graham, a Biography*, New-York, Washington, Praeger Publishers, 1973, p. 113.

342 Hanya Holm, ancienne danseuse du premier Groupe Wigman et bras droit de la chorégraphe à Dresde durant la seconde moitié des années 1920, dirige depuis 1931 la filiale new-yorkaise de l'école. Avec l'instauration du régime nazi, elle est pressée par les cercles artistiques de New York de préciser ses opinions politiques. Elle fait une déclaration publique à la fin de l'année 1936, dans laquelle elle annonce que l'école Wigman de New York prend son indépendance sous le nom de Holm-Studio. Elle vise surtout par ce geste à apaiser les rumeurs qui courent aux États-Unis. Elle considère en effet "qu'il n'y a pas de place pour la politique dans l'art" et que "les questions raciales ou politiques n'ont jamais existé dans (son) école". Déjà en avril 1934, dans un article consacré à Wigman, "Pioneer of the new Dance", Hanya Holm avait préféré mettre en avant le message universel de l'art wigmanien, au détriment de son ancrage socio-culturel : "Sa danse est aussi valable dans n'importe quel pays que dans le pays dont elle est originaire (...). Elle a créé un esprit de la danse qui est une promesse pour tous ceux qui veulent restaurer un art ancien dans sa véritable signification dans la vie contemporaine" (in *The American Dancer*, avril 1933). Elle refuse de porter un jugement politique sur son maître: "Mon respect et mon admiration pour l'artiste Mary Wigman est le même depuis toujours". Cette décision est difficile à prendre pour Hanya Holm, qui est véritablement l'ambassadeur de la danse d'expression aux États-Unis. Mary Wigman mentionne dans son agenda avoir longuement discuté avec elle de l'école de New York, lors de son voyage en Allemagne en octobre 1934 (AK, Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149). Lorsque Hanya Holm finit par écrire à Wigman en 1935 pour lui annoncer la campagne menée contre son école, la chorégraphe lui répond : "Si tu as mis le pied sur l'autre continent et si tu envisages d'y rester, alors tu dois barrer mon nom et donner ton propre nom à l'école". Ironique, elle ajoute en note posthume : "Elle ne s'est sûrement jamais repentie, et j'étais heureuse de cela" (Walter Sorell, *Hanya Holm, The Biography of an artist*, Middleton, Connecticut, Wesleyan University Press, 1969, p. 44-45).

343 Stacey Prickett, "Reviewing on the left : the Dance Criticism of Edna Ockno", in *Studies in Dance History*, printemps 1994, vol. V., n° 1, p. 65-67.

344 "She has betrayed her art for thirty pieces of silver" ; Edna Ockno, "The Swastika is dancing", in *New Theatre*, septembre 1935, n° 11.

L'attitude de Martha Graham mérite enfin quelques remarques. Au-delà de l'indignation politique, sa critique n'est-elle pas également pour elle le moyen de limiter l'influence du courant allemand sur le continent américain ? La chorégraphe cherche à l'époque à se démarquer non seulement du courant allemand, mais aussi du ballet et des influences orientales : "Nous ne dénions pas aujourd'hui la valeur de ces formes en elles-mêmes, ni leur apport à l'histoire de la danse. Mais elles ne sont pas de nous. Ce qu'elles ont voulu exprimer ne nous inspire plus. Nous refusons leur influence en nous et leur substituons notre propre forme d'art (...). Une danse américaine n'est pas une série de nouveaux pas. Elle est infiniment plus, un tempo caractéristique, une vitesse différente, un accent, tranchant, clair, staccato. Nous connaissons l'expression américaine, nous voyons le geste américain. La danse américaine doit être faite de choses américaines"³⁴⁵. Sa chorégraphie de groupe de 1938, *American Document* reflète parfaitement cette recherche d'un style "américain". Certes, le nationalisme que revendique Martha Graham n'est en rien comparable à celui de Mary Wigman sous le Troisième Reich. *American Document* s'inspire des idéaux démocratiques de l'Amérique indépendante et pose un regard critique sur l'esclavage et la dépossession des Amérindiens³⁴⁶. Toutefois cette révision des orientations artistiques, qui favorise un particularisme culturel au détriment des influences étrangères, rappelle le cas de figure wigmanien. Tout en refusant le compromis nazi, Martha Graham entérine à son tour une forme de nationalisme culturel. On se heurte donc une fois de plus aux questions soulevées lors des concours internationaux de Paris et de Varsovie. Les débats exposés alors sur l'internationalisme dans l'art s'infiltrèrent jusque dans la réalité de l'exil et de la vie artistique américaine. Le langage de l'art moderne et celui du nationalisme se recourent désormais.

b. Josef Lewitan ou l'imposture de la danse

La position de Josef Lewitan durant son exil est à l'opposé de celle d'Artur Michel. L'un préfère le refuge dans la mémoire légendaire, quand l'autre fait le choix de la lucidité. Leurs approches de la danse sous Weimar, déjà distinctes, s'en trouvent renforcées. Josef Lewitan est le fondateur de la première revue spécialisée de danse en Allemagne, *Der Tanz*, éditée mensuellement depuis l'automne 1927. Ouverte à tous les courants de la danse - aussi bien la danse d'expression que le ballet classique, la danse de société ou le cabaret - la revue est un forum de rencontre de nombreux journalistes allemands et étrangers et des danseurs eux-mêmes. Josef Lewitan ne cache pas son penchant pour le ballet de tradition russe. Il a quitté

³⁴⁵ "We do not consider now, nor deny, the value of these forms in and of themselves, nor the good they have wrought to a dance history. But they are not of us. What they have sought to express, we no longer create. We deny their influence over us, and embark upon our own art-form (...). An american dance is not a sery of new steps. It is more, infinitiely more. It is a characteristic time beat, a different speed, an accent, sharp, clear, staccato. We know the American expression ; we see the American gesture. Of things American the American dance must be made" ; Martha Graham, "The American Dance", in Virginia Stewart, *op. cit.*, p. 104.

³⁴⁶ Susan A. Manning, "The Mythologization of the female. Mary Wigman and Martha Graham. A Comparison", in *Ballett International*, septembre 1991, p. 15.

Saint-Petersbourg au lendemain de la révolution de 1917 avec sa compagne, Eugénia Eduardova, ancienne danseuse du théâtre Marinsky³⁴⁷. Néanmoins, il ne fait pas de sa sensibilité russe une arme de duel contre la danse moderne, à la façon d'Andrei Levinson. Il reste en cela fidèle à l'esprit d'équité et d'impartialité de sa formation juridique³⁴⁸. S'il juge anachronique à la fin des années 1920 la mystique expressionniste de Mary Wigman, il suit néanmoins attentivement saison après saison ses nouvelles chorégraphies³⁴⁹. S'il est sévère à l'égard de Laban, le mettant en garde contre les tentations propagandistes de ses recherches théoriques, il reconnaît l'importance de la cinétographie Laban³⁵⁰. *Der Tanz* est d'ailleurs l'organe officiel de la Société allemande pour l'écriture du mouvement depuis la fin de la parution de la revue de Laban, *Schrifttanz* en 1931. Enfin, ses critiques à l'égard des danseurs et danseuses juives, Ruth Abramowitsch, Mila Caryl, Lisa Czobel, Edgar Frank, Lotte Goslar, Jo Mihaly, etc., sont strictement limitées à des critères artistiques et ne dénotent aucune condescendance. Les chroniques de Josef Lewitan attestent en définitive de sa volonté de voir la danse se professionnaliser. Il est animé par l'idée que les danseurs doivent aboutir à un système éducatif universel. L'approfondissement artistique de la danse réside selon lui dans la synthèse pluridisciplinaire des genres et des techniques.

Frappé d'interdiction de travail en tant que "Juif" en juillet 1933, il est remplacé à la tête de la rédaction par Conrad Nebe³⁵¹. Il émigre en 1937 après avoir participé aux débuts de la Ligue culturelle des Juifs-Allemands comme jury pour l'admission des danseuses et après avoir tenté vainement de devenir membre de la Chambre de la littérature du Reich³⁵². Grâce à son ami Rolf de Maré, il écrit encore quelques articles en 1934 dans la revue française des *Archives Internationales de la Danse*. Puis son nom disparaît définitivement des publications de la danse³⁵³. Après quelques années passées en France et au Maroc avec sa femme, on le retrouve aux États-Unis après la guerre, où il travaille pour les Nations unies pendant une vingtaine d'années³⁵⁴.

347 Werner Röder, *op. cit.*

348 "Josef Lewitan founded a Dance Magazine" (nécrologie), in *New-York Times*, 4 novembre 1976.

349 "Mary Wigman 'Schwingende Landschaft'", in *Der Tanz*, 1930, n° 1 ; "Mary Wigman und Tanzgruppe. Tanzzyklus 'Der Weg'", in *Der Tanz*, janvier 1933.

350 "Der Kampf um den Tanz", in *Der Tanz*, V.1929, n° 7 ; "Laban, der Tanztribun", in *Der Tanz*, 14 décembre 1929, n° 14.

351 L'information est donnée en première page du numéro de *Der Tanz* de juillet 1933.

352 Mariane Rotschild Silbermann a passé en 1933 son examen de danse pour entrer dans la troupe du *Kulturbund Deutscher Juden*. Celui-ci s'est déroulé dans l'école d'Eugenia Eduardova. Interview à Tel Aviv, le 11 octobre 1993. Sa volonté d'entrer à la Chambre de littérature du Reich peut s'expliquer par le fait qu'il veuille éviter un second exil.

353 Certains de ses collaborateurs semblent suivre ses pas en exil, comme Elli Müller-Rau, dont on retrouve la signature dans les colonnes des *Archives Internationales de la Danse* en 1934 et 1935 ("La dansomanie au moyen-âge", avril 1934 ; "Curieuse histoire d'un ballet d'enfants", octobre 1935).

354 "Josef Lewitan founded a Dance Magazine" (nécrologie), in *New-York Times*, 4 novembre 1976.

Le point de vue de la nouvelle objectivité

Le renvoi de Josef Lewitan est en réalité directement lié à sa politique éditoriale. Toute sa démarche sous Weimar est dominée par l'idée de préserver l'autonomie de l'art et sa dimension internationale. Mais en 1933, une telle orientation prend le caractère d'une opposition politique ouverte. Dès le début de l'hiver 1933, la rédaction de *Der Tanz* annonce, non sans ironie, qu'elle introduit une rubrique rédigée en langues française et anglaise, spécialement destinée à informer les abonnés des quarante pays alentours sur la danse en Allemagne : "Nous regrettons beaucoup de ne pouvoir, pour des raisons techniques, ajouter encore d'autres langues, car nous sommes convaincus qu'avec tous les soins et toute la protection du bien culturel national propre - comme la nouvelle Allemagne tend à l'obtenir avec intensité - les artistes de la danse du monde entier forment une seule communauté étendue et resserrée"³⁵⁵. Au même moment, la rédaction décide de rompre ses liens avec l'Association générale des professeurs de danse allemands (ADTV : *Allgemeine deutscher Tanzlehreverband*), dont *Der Tanz* est l'organe officiel d'information³⁵⁶. Elle refuse en effet la politisation du milieu de la danse de société, qui débouche notamment en juin 1933 sur l'intégration de l'ADTV dans le Front de combat pour la culture allemande³⁵⁷. Au printemps 1933, Josef Lewitan s'engage plus en avant encore. En prenant la défense de l'héritage international de la danse de société, le rédacteur s'oppose ouvertement aux tentatives de repli identitaire qui se manifestent alors, notamment par le rejet de l'influence du jazz et de la "culture nègre" : "Un élan impétueux traverse le pays, qui est amené à réfléchir sur ses qualités et particularités nationales. Il pénètre également dans le monde de la danse de société (...). Il appartient à l'essence de la danse même, que son exercice soit lié à une unité de forme plus ou moins grande non seulement à Berlin, en Allemagne ou en Europe, mais aussi dans le monde entier. Dans beaucoup d'autres domaines, tels que l'économie, la politique, les mœurs et le goût, l'unité est loin de se faire, tandis que sur le parquet il existe une unité vraiment enviable - les rythmes, les pas, le style et la forme sont partout les mêmes (...)"³⁵⁸. La résistance de Josef Lewitan au national-socialisme consiste donc essentiellement à préserver sa revue des pressions du contexte politique et faire de celle-ci un lieu d'impartialité, où seules les questions artistiques sont débattues.

La fin des activités littéraires de Josef Lewitan n'est pas non plus neutre. Son silence dans la presse à partir de 1936 est la conséquence de sa critique de l'évolution de la danse

³⁵⁵ Article paru en avril 1933 et repris dans *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 juillet 1934, n° 3, p. 105.

³⁵⁶ "Tänzerische Tagesfragen", in *Der Tanz*, janvier 1933, n° 1.

³⁵⁷ BA Potsdam, R 50.01, RMfVP, n° 237, "Amtliche Mitteilungen des ADTV", in *Deutsche Tanzlehrerzeitung*, juin 1933, n°3/4.

³⁵⁸ Article paru en avril 1933 et repris dans *Les archives Internationales de la Danse*, 15 juillet 1934, n° 3, p. 105.

depuis le tournant des années 1930³⁵⁹. Le rédacteur déchu a le temps avant son départ d'observer les manifestations de la danse durant les premières années du nazisme. Sa vision distanciée, au départ, se transforme progressivement en critique ouverte. Il assiste, en décembre 1934, au premier Festival allemand de la danse, organisé par Rudolf von Laban sous le patronage de la Chambre théâtrale du Reich. Y défile toute l'avant-garde de Weimar, entre autres Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Dorothee Günther, Valeria Kratina et Lizzie Maudrik. L'article que signe l'écrivain dans les *Archives Internationales de la Danse* à la mi-janvier 1935 est l'un de ses derniers mots. Le silence qui suit est lourd de réprobation. Ainsi commente-t-il le festival : "On est, tout comme avant, sur la voie des recherches, et l'on ne fait que des expériences, dans l'espoir de trouver, dans l'art chorégraphique international, un secteur qui puisse constituer une sorte de réserve nationale allemande, qu'on soignerait ensuite tout particulièrement. Un esprit critique ne peut faire autrement que de remarquer qu'on s'est livré à une certaine substitution de notions, en déclarant tout simplement que la danse dite nouvelle est précisément la danse allemande. On a omis le fait que l'origine des "nouvelles" tendances chorégraphiques introduites chez nous par Laban-Wigman-Palucca et d'autres, doit être cherchée chez les "étrangers", Isadora Duncan et Émile Jaques-Dalcroze ; il y a d'ailleurs, dans d'autres pays, par exemple aux États-Unis, des styles chorégraphiques analogues, nés indépendamment de l'influence allemande (...). En somme, on a voulu oublier que "nouveau" et "allemand" ne sont pas synonymes : que tout ce qui est "nouveau" n'est pas nécessairement "allemand", et que ce qui est "allemand" n'est pas toujours "nouveau"³⁶⁰.

Josef Lewitan évoque ici des problèmes anciens, mais qui, en 1934, passent du stade de la tension latente à celui du conflit ouvert. Il confirme à son tour ce que les concours de Paris et de Varsovie ont révélé, à savoir le glissement de la danse moderne vers une forme de nationalisme culturel. Les fossés s'approfondissent entre les camps. Tandis que Josef Lewitan, aux côtés de Rolf de Maré et Kurt Jooss, cherche à préserver l'idée du cosmopolitisme et du métissage dans l'art, Rudolf von Laban et Mary Wigman semblent choisir le repli identitaire. L'expression "danse allemande" ne se substitue pas pour eux à celle de "danse moderne", mais se superpose à celle-ci. C'est cette appropriation de sens que dénonce l'écrivain comme une imposture. Pour lui, la "danse moderne allemande" des années 1930 est la négation de la danse moderne des années 1920, tandis que, pour Rudolf von Laban et Mary Wigman, elle en est la continuité.

359 Sa dernière critique de danse est consacrée au "International Dance Festival and Olympiade in Berlin" et paraît dans le *Dancing Times* à l'automne 1936.

360 Josef Lewitan, "Le festival allemand de la danse de 1934", in *Les Archives Internationales de la Danse*, n° 1, 15 janvier 1935, p. 19-20.

Derrière cette redéfinition de l'espace culturel de la danse, se profile un autre conflit né à l'époque de Weimar, qui rappelle la querelle des anciens et des modernes³⁶¹. La position des uns et des autres par rapport au conflit entre la danse moderne et le ballet classique explique les scissions du milieu de la danse en 1933. Josef Lewitan est l'un des rares à vouloir dépasser cette querelle des genres. Il prône au congrès de Munich la voie de la nouvelle objectivité dans la danse, recherchant une danse universelle qui serait la synthèse des genres classique et moderne³⁶². La révolte de la génération expressionniste contre ses pères, caractérisée dans la danse par le rejet de la tradition classique, est terminée à ses yeux. Il ne voit de solution à la créativité chorégraphique que dans le dépassement de ce conflit : "C'en est fini de ces atmosphères vagues et de ces formes imprécises, c'en est fini de ce primitivisme des sentiments et des expressions du corps. La danse de l'avenir sera celle de l'unité et de la totalité (...). Le danseur devra façonner son oeuvre avec la même précision qu'un ingénieur construit une machine. Une domination sans limite du détail et de la technique sera sa condition absolue (...). La capacité expressive de la danse de l'avenir doit être beaucoup plus diversifiée qu'aujourd'hui; elle sera élaborée à partir de complexes dansés et non de gestuelles primitives. L'art de la danse ne perdra pas son expressivité, mais il s'intégrera de façon adéquate au monde de la culture et de la civilisation contemporaine, à la structure de l'humanité d'aujourd'hui, et se soumettra à la loi de la synthèse du temps et de l'espace"³⁶³.

361 Jacques Le Goff présente la querelle des anciens et des modernes dans son ouvrage *Histoire et mémoire* : "L'enjeu de l'antagonisme "antique-moderne", c'est l'attitude des individus, des sociétés, des époques à l'égard de leur passé (...). C'est "moderne" qui engendre le couple et son jeu dialectique. C'est en effet du sentiment de rupture avec le passé que naît la conscience de modernité". La querelle se cristallise au XII^e siècle autour des transformations à l'oeuvre dans la poésie latine. Les modernes se voient reprocher de mépriser dans la grammaire et la rhétorique, les "règles des anciens". Le conflit est symbolisé par les nains montés sur les épaules des géants du Nord et condamnés pour leur "rudesse moderne". À la renaissance, le moderne s'impose, mais camouflé sous les couleurs du passé. La référence à l'antiquité devient le lieu d'investigation de deux formes de progrès, celui du ressourcement cyclique et celui de l'avancée linéaire. Avec les Lumières, la querelle bascule définitivement en faveur des modernes. "L'idée d'un progrès linéaire qui privilégie à chaque instant le moderne" se substitue à "l'idée d'un temps cyclique qui rend éphémère la supériorité des anciens sur les modernes". La révolution industrielle transforme de nouveau les données de l'affrontement. Les mouvements artistiques tout à la fois radicalisent leur rejet des règles académiques, et se placent en contrepoint des progrès linéaires de leur époque, critiquant les effets de l'industrialisation sur la société contemporaine. Theophile Gautier et Baudelaire sont les premiers à exprimer au milieu du XIX^e siècle ce discours de révolte teinté de la conscience d'une perte ; Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, éditions Gallimard, 1986 (éditions Einaudi, 1977), p. 59, 61, 62.

362 Le courant de la Nouvelle Objectivité émerge en Allemagne au milieu des années 1920 autour des espoirs déçus de l'expressionnisme et des révolutions d'après-guerre. Les peintres Otto Dix, Max Beckmann et George Grosz définissent ce nouveau style par une approche réaliste, voire cynique du réel. Ils jugent le regard lucide sur les choses plus efficace que les anciennes proclamations à l'humanité entière. Voir à ce propos l'ouvrage de John Willett, *The new Sobriety. Arts and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, Londres, Thames & Hudson Ltd., 1978, Paris, Seuil, 1991, p. 115-122.

363 "Es ist vorbei mit unklaren Stimmungen und unpräzisen Formen, es ist vorbei mit jeglicher Primitivität des Gefühles und der Gebärde. Der Tanz der kommt, wird als Einheit, als Totalität empfunden werden (...). Mit derselben Fachkenntnis und Präzision, wie ein Ingenieur eine Maschine baut, wird der Tänzer sein Werk formen müssen. Eine grenzlose Beherrschung des Details, der Technik wird seine unbedingte Voraussetzung sein (...). Die Ausdrucksfähigkeit des kommenden Tanzes muss vielseitiger sein als heute ; sie wird auf tänzerischen Komplexen, nicht auf primitiven Gesten bauen. Die Tanzkunst wird an ihrer Expressivität nichts einbüßen, sie wird sich aber in die Welt der heutigen Kultur, der heutigen Zivilisation, der heutigen Struktur der Menschheit adäquat einfügen, indem sie sich dem Gesetz der Zeit und Raum raffenden Synthese unterordnet", in Joseph Lewitan, "Der Tanz von Morgen", in *Der Tanz*, novembre 1930, p. 2-3.

En dépit des résolutions du congrès de Munich qui incitent à la professionnalisation, rares sont ceux qui suivent cette voie dans les années suivantes. Trois ans plus tard, Josef Lewitan est toujours isolé. Parmi les critiques de danse, Rolf de Maré est en France son seul épigone. Arthur Michel reste un défenseur assidu de la danse absolue. Fritz Böhme, nous le verrons, explore la voie de la conformation de la danse aux théories esthétiques du nazisme, proclamant que le ballet est anti-allemand et la danse moderne germanique. Si Max Terpis, Jens Keith et Kurt Jooss témoignent dans leur travail d'affinités communes avec les réflexions du rédacteur, ils sont isolés. Mary Wigman cultive un expressionnisme mystique tardif, comme en témoignent ses dernières créations, *Sacrifice* et *La voie*. Si Rudolf von Laban recherche également la voie de la synthèse, c'est uniquement pour mettre en valeur sa mouvance. Les danseurs semblent en réalité incapables d'enterrer la querelle des anciens et des modernes et restent sourds aux solutions de la Nouvelle Objectivité.

La critique de la "nouvelle danse allemande"

Les publications de Josef Lewitan en 1933 accentuent ce décalage. Ses réflexions sur l'art, non seulement le placent en porte-à-faux avec le nouveau régime, mais le situent également définitivement en contrepoint de ses contemporains. Tous ses propos vont dans le sens d'une mise en garde des artistes contre les pressions du contexte politique et social. A l'inverse des danseurs de gauche, il refuse l'art engagé. Mais également, contrairement aux danseurs apolitiques, il fait de l'indépendance de l'art son instrument de combat contre la montée du nazisme. Dans l'éditorial de *Der Tanz* de janvier 1933, il affirme que seules les nécessités de l'art doivent dicter le rôle de l'artiste dans la société. Il oppose à la conception de l'artiste engagé dans son temps, celle traditionnelle de l'artiste "au-dessus de la mêlée"³⁶⁴ : "Nous voyons également les manques évidents de l'ordre social et économique, mais nous ne connaissons pour le moment pas de recette convainquante, primitive et simple capable d'apporter une amélioration (...). Le danseur ne représente pas pour nous la fiction théorique d'une classe d'employés, mais il est le porteur d'une mission spirituelle (...), il est fanatiquement convaincu d'être le serviteur aristocratique d'un idéal. Il n'est pas un homme de conjoncture (...) ! Si le danseur est à nos yeux principalement le porteur d'un art, l'oeuvre artistique de son côté porte en elle-même son propre but"³⁶⁵.

364 Il critique notamment Hans Weidt pour ses chorégraphies engagées, jugeant que ses premières créations étaient plus dansées (in *Der Tanz*, janvier 1933).

365 "Wir sehen auch die offensichtlichen Mängel der bestehenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ordnung, kennen aber vorerst kein überzeugendes, primitiv-einfaches Rezept einer diesbezüglichen Besserung (...). Der Tänzer ist für uns nicht eine klassentheoretische Fiktion von Arbeitnehmer usw., sondern ein Träger einer geistigen Funktion, Opfer einer Gesinnung bzw. Überzeugung, fanatischer, dem Wesen nach aristokratischer Verkünder eines Ideals (...). Er ist kein Konjunkturmensch ! (...) Ist für uns der Tänzer in der Hauptsache Träger der Kunst, so ist die Kunst an sich, das künstlerische Werk Selbstzweck", in "Tänzerische Tagesfrage", in *Der Tanz*, janvier 1933.

Sa critique ne vise pas seulement les actions des danseurs, mais les tendances mêmes de la danse moderne. C'est ce qu'il souligne en janvier 1934 dans un article des *Archives Internationales de la Danse*, intitulé "Problèmes de l'heure présente". Il développe sa problématique autour de l'opposition des termes "afin que" et "parce que". Selon lui la danse expressionniste, la danse collectiviste et le ballet ancien ont pour dénominateur commun d'être soumis à l'impératif du "afin que". "L'individualisme outrancier" du premier genre, "l'idéologie de communauté sociale" du second (aussi bien nationale-socialiste, soviétique, que celle du *National Recovery Act* de Roosevelt), comme "les canons très stricts" du troisième, chacun se justifie "en fonction d'un but à atteindre, d'une doctrine" : "la recette de chaque époque, avec son fond esthétique, éthique, politique ou religieux change, mais l'obligation de se soumettre à la "recette en vigueur" demeure (...). Dans la médecine, dans la technique industrielle et dans tous les domaines pratiques, ce raisonnement est à sa place. Là il faut agir afin que l'homme guérisse, afin que la machine construite fonctionne, etc. Mais l'art porte toujours son but en lui-même, n'étant point une affaire "pratique" ; ainsi un art qui veut servir une tendance n'est pas un art. Les réalisations premières de l'art dépendent de leur cause première (une force qui fait agir) et obéissent en définitive au "parce que" et non à "l'afin que"³⁶⁶.

Josef Lewitan voit l'aboutissement direct de cette logique du "afin que" dans les travaux des premiers idéologues nazis de la danse, l'écrivain Fritz Böhme et le gymnaste Rudolf Bode, engagés dans le Front du combat pour la culture allemande. Son article se termine sur la dénonciation de l'usage politique qu'ils font de la danse : "Ils peuvent poser en principe que l'essentiel de la danse réside dans la faculté de "produire une étincelle qui jaillisse d'Allemand à Allemand", ces exigences auront une vie brève et resteront toujours étrangères à l'art. Les artistes font de l'art parce que "l'habitus" de l'art leur est inné. En tant qu'artistes, ils sont épris de l'éternel, de l'absolu, des valeurs stables"³⁶⁷.

Josef Lewitan voit dans la politisation de la danse et des danseurs la conséquence ultime de l'engagement de l'artiste moderne dans son temps. On ne peut séparer ses conclusions lucides de 1933 de ses réflexions antérieures sur la modernité et sur les dérives de l'expressionnisme. Il voit dans la modernité artistique deux dangers majeurs, celui de la superficialité et celui de l'engagement de l'art dans des causes extérieures à sa finalité. L'artiste moderne, en rompant avec la tradition au nom du présent, risque selon lui de devenir prisonnier de la mode, de ne plus peindre que le décor de son siècle au lieu d'en cerner les valeurs fondamentales. Il relie ce phénomène à celui plus large de la civilisation technique. Il voit dans

³⁶⁶ Josef Lewitan, "Problèmes de l'heure présente", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 avril 1934, n° 2, p. 58-60.

³⁶⁷ *ibidem*.

la disparition de la contemplation - ces "impressions (de la vie quotidienne) qui agissaient longtemps sur l'âme" - du fait de l'accélération du rythme des événements, la conséquence de la difficulté des artistes modernes à cristalliser leur époque dans leurs oeuvres, en dépit de leur "désir intense de (la) comprendre pleinement"³⁶⁸. L'attitude distanciée de Josef Lewitan n'est pas comparable à celle, doctrinaire, de son confrère russe, le critique Andrei Levinson. Il est en effet moins opposé à la modernité qu'à ses défauts, sa tendance à tomber dans le tourbillon des ambitions du présent. De même, sa critique de la civilisation technique n'est pas doctrinale, mais s'attache surtout à limiter l'influence de l'utilitarisme dans la culture. Dans cette perspective, on comprend sa position en faveur de la nouvelle objectivité dans la danse. La synthèse des genres classiques et modernes est pour lui la voie du juste milieu. Elle permet de réconcilier la notion d'universalité de l'art avec le monde contemporain. Elle est surtout le moyen d'éviter les défauts de la modernité, que selon lui l'expressionnisme n'a pas su contourner.

C'est donc bien le même regard distancié qu'il porte sur la danse en 1930 et en 1933. Sa réflexion sur la politisation de la danse se situe dans la continuité de celle qu'il a menée sur la modernité. Les batailles d'école des congrès de la danse sont lourdes de conséquences. En refusant la Nouvelle Objectivité, les danseurs se sont privés d'une distance critique qui aurait été utile à la maturation de leur art, comme à leur réflexion sur leur place dans la société. Faute de pouvoir dépasser la querelle des anciens et des modernes, ils l'entérinent. C'est pourquoi ils restent sourds en 1933 aux mises en garde de Josef Lewitan. L'autonomie de l'art au nom de ses valeurs éternelles n'a pas de poids auprès d'artistes qui continuent de se dire fanatiques du présent et qui, plus que jamais en temps de crise, cherchent un ancrage socioculturel pour leurs écoles. Sans doute le rédacteur néglige-t-il ce dernier facteur dans l'appréciation des solutions à apporter à la créativité de la danse. Le désir de sécurité institutionnelle est effectivement très fort après les nombreuses crises financières qui jalonnent les années 1920. Le poids des contraintes économiques joue un rôle non négligeable dans l'intégration des danseurs dans les structures culturelles du Troisième Reich.

³⁶⁸ Il s'explique dans un article qu'il écrit en septembre 1933 et qui est publié en avril 1934 dans les *Archives Internationales de la Danse*. Il voit dans la civilisation technique - "l'application de la mécanique dans tous les domaines de la vie matérielle" - une menace pour l'artiste créateur : "On voudrait suivre de très près les événements extérieurs du monde, on aimerait par ce contact dégager et refléter les valeurs profondes de notre temps, pour tout dire, on souhaiterait d'être consciemment moderne. Jamais encore dans l'histoire de l'esprit humain on n'avait fait un tel abus du mot "moderne". Pour son siècle, Noverre était moderne. La Taglioni, Mozart, Beethoven, et Johann Strauss l'étaient également, chacun dans son domaine, de même que le plus audacieux de tous les novateurs : Léonard de Vinci. Ils étaient tous modernes, mais on n'éprouvait pas le besoin, il est vrai, de le souligner. Ce fait jette une lumière plutôt fâcheuse sur nos contemporains : derrière l'emploi abusif du mot "moderne" ne se cacherait-il pas une pauvreté créatrice ou, peut-être, le jeu d'un esprit superficiel d'où le fond est absent ?".

3. L'émergence des écrivains idéologues

a. Fritz Böhme, un dangereux visionnaire

Fritz Böhme est le détenteur d'une autre parcelle encore de la mémoire de la danse. Personnage incontournable de Weimar, comme du Troisième Reich, il incarne la continuité du mouvement moderne en Allemagne. L'histoire de l'homme se confond avec celle de son art. Découvreur insatiable de la modernité de la danse, il est aussi l'architecte brillant de sa politisation³⁶⁹.

En dehors de son travail de rédacteur depuis 1923 au *Deutsche Allgemeine Zeitung*, journal du grand industriel Hugo Stinnes, proche du Parti populaire (DVP), de son goût pour l'oeuvre du conteur régionaliste Théodor Storm, dont il publie les oeuvres complètes en 1913³⁷⁰, rien ne laisse augurer de ses affinités à la fin des années 1920 avec le courant du mysticisme *völkisch*. Formé à la littérature allemande, l'histoire culturelle, la pédagogie et l'histoire de l'art, ses pôles d'intérêts sont aussi vastes que ses cercles d'amis variés³⁷¹. Feuilletoniste au *Deutsche Warschauer Zeitung* pendant la guerre, puis au *Deutsche Allgemeine Zeitung* (DAZ) durant toutes les années 1920, ses articles traitent essentiellement de questions éducatives et culturelles, de cinéma, de littérature et de danse, et n'abordent jamais de problèmes politiques.

Son talent est reconnu dans les cercles officiels en 1928 à l'occasion de la publication de son livre, *Le descellement des secrets*. Il reçoit notamment les félicitations du ministre de la Culture social-démocrate, M. Becker³⁷². C'est à cette époque qu'il commence à occuper un rôle central dans le milieu de la danse. Il a à son actif, outre ses innombrables chroniques de danse³⁷³, pas moins de huit ouvrages philosophiques et esthétiques écrits entre 1919 et 1928. Il fait partie de l'équipe organisatrice des trois congrès de la danse, préside à partir de 1930 l'Association des critiques de danse allemands (*Verband Deutscher Tanzschriftsteller*), en même temps qu'il entame une recherche sur "l'histoire de la notation de la danse européenne", financée entre 1928 et 1929 par la Société d'aide de la science allemande (*Notgemeinschaft der*

369 Le parcours politique d'autres écrivains et critiques de danse - tels Rudolf Bach, Hans Brandenburg, Johannes Günther, Werner Suhr -, mériterait également d'être mentionné. Il pourra faire l'objet d'une étude ultérieure.

370 Josef se réfère également à cet auteur dans ses carnets ; Elke Fröhlich (éd.), *Joseph Goebbels, Die Tagebücher, 1924-1945*, Munich, K. G. Saur, Institut für Zeitgeschichte, 1987.

371 Collection privée d'Élisabeth Böhme, Berlin, *Curriculum Vitae*, 1934.

372 Courrier daté du 15 janvier 1929 ; collection privée d'Élisabeth Böhme, Berlin.

373 À la découverte, peu après la guerre, de Charlotte Bara, Gertrud Bodenwieser, Olga Desmond, Niddy Impekoven, Valeria Kratina, Leni Riefenstahl, Edith von Schrenck ou Ellinor Tordis, succède celle de la nouvelle génération dans la seconde moitié des années 1920, entre autres, Lisa Czobel, Lotte Goslar, Jutta Klamt, Jo Mihaly, Helga Normann et Hans Weidt. Collection privée d'Élisabeth Böhme, Berlin, Revue de presse.

Deutschen Wissenschaft)³⁷⁴. Homme de culture, poète à ses heures libres³⁷⁵, ses activités comme ses relations suggèrent un esprit apparemment tolérant. Ses chroniques de danse concernent de nombreuses danseuses juives (Tatjana Barbakoff, Gertrud Bodenwieser, Lisa Czobel, Valeska Gert, Lotte Goslar, Jo Mihaly) et sont à première vue animées du même esprit d'impartialité que celles de Josef Lewitan. La revue de ce dernier, *Der Tanz*, est d'ailleurs l'organe d'information officiel de son Association des critiques de danse. Son admiration pour la danse moderne ne semble pas non plus faire ombrage à la tradition classique. L'écrivain relate amplement les événements du ballet (les créations de Lizzie Maudrik et de Max Terpis, l'ascension de jeunes étoiles, tels Rolf Arco, Rolf Jahnke ou Manon Erfuhr, ou encore l'influence du style russe à Berlin avec la venue d'Eugénia Eduardova et les tournées d'Anna Pawlowa).

Son adhésion au NSDAP le 1er mai 1933 n'est donc pas comparable à celle d'un simple militant³⁷⁶. Outre des questions de carrière qui restent à élucider, c'est plutôt dans son cheminement esthétique qu'il faut chercher les raisons de cet engagement.

b. Le rejet de l'internationalisme dans le ballet classique

Fritz Böhme relance en 1933 le débat qui avait opposé Andrei Levinson et Rolf de Maré au concours des Archives Internationales de la Danse de Paris. De façon analogue à son confrère russe, il analyse le conflit entre le ballet classique et la danse moderne en prenant pour grille de lecture l'antithèse culture-civilisation. Mais il en révisé les données. Tout soulignant l'adhésion de la danse moderne aux valeurs de la culture, il renverse la problématique élaborée par Andrei Levinson. Ce n'est plus le ballet classique qui est menacé en France par la domination de la danse moderne, mais l'inverse. La présence du ballet en Allemagne est considérée comme une forme d'impérialisme. En 1933, le but de cette démarche est clair. Il s'agit de conformer la danse moderne aux critères esthétiques du nazisme, afin d'assurer sa continuité au sein du nouvel ordre politique. Fritz Böhme opère pour cela une réécriture de son histoire. Ironie du sort : le point de vue de Josef Lewitan sur la querelle des anciens et des

374 *Curriculum Vitae* établi par les Archives allemandes de la danse de Cologne.

375 Sa soeur Katharina Böhme édite ses poèmes pour son cinquantième anniversaire en 1931 : *Fritz Böhme, Ausgewählte Gedichte*, "Meinem Bruder zum 50. Geburtstag als Privatdruck gewidmet, Katharina Böhme, Berlin, 10 mai 1931, 100 Exemplaren, im Bodoni Antiqua Gedruck von Julius Beltz in Langensalza, 46 Seiten". Ses poèmes, inspirés de visions quotidiennes, sont autant de petits croquis pris sur le vif : "Nature", "La gare", "Un dimanche à Tegel", "Berlin", "Rue sous la pluie"... Les ouvrages sont envoyés en majeure partie au cercle des invités des Soirées du mercredi, ainsi qu'à quelques personnalités, comme l'écrivain suisse Albert Talboff, dont Fritz Böhme a apprécié la mise en scène du *Monument aux morts*, le Dr. Haslinde, responsable des affaires de la danse au ministère des Cultes, ou la femme de l'écrivain Fred Hildebrandt ; collection privée d'Élisabeth Böhme, Berlin.

376 Questionnaire de Fritz Böhme pour le *"Parteistatistische Erhebung 1939"*, signé le 2 juillet 1939 ; BDC, RKK, dossier Fritz Böhme.

modernes et ses appréhensions sur l'engagement politique de l'art moderne s'en trouvent renforcés.

Le critique récuse en premier lieu la conception chère à Rolf de Maré de la danse comme symbole du cosmopolitisme dans l'art, et lui préfère celle d'Andrei Levinson pour qui les échanges culturels internationaux sont soumis à la logique de rapports de force entre dominants et dominés. Il peut ainsi introduire dans la danse le thème cher aux nazis de la lutte contre la conception internationale de l'art. Le ballet, vu sous l'angle de la civilisation, prend la forme menaçante d'un impérialisme contre lequel il faut lutter au nom de la préservation de la culture. D'autre part, il donne une nouvelle interprétation de la modernité de la danse à la lumière de la culture allemande. Présentée comme symbole de la reconquête d'une identité nationale, la danse permet d'alimenter un autre thème du national-socialisme, celui de la particularité de l'espace culturel germanique. Par ce biais, Fritz Böhme peut justifier l'existence d'un art moderne sous le Troisième Reich. La question de l'identité artistique de la danse tant débattue sous Weimar, passe donc du débat esthétique - faut-il rejeter le classique au nom du moderne ? - au débat idéologique - comment concevoir une danse nationale ? -. Fritz Böhme est le premier en 1933 à officialiser ce discours dans la presse.

Pessimisme culturel et nationalisme

L'écrivain rejette progressivement l'internationalisme de la danse. Ce rejet se manifeste à la fois dans sa conception des échanges culturels et dans sa perception du ballet. Les premières traces de cette évolution remontent au début de l'année 1932, à l'époque de la préparation du Concours des Archives Internationales de la Danse de Paris. Les difficultés économiques des danseurs allemands sont alors telles qu'elles remettent en question leur participation au concours. Kurt Jooss parvient à financer au dernier moment le voyage de sa troupe, grâce au soutien de Rolf de Maré lui-même, de Josef Lewitan et de quelques mécènes privés³⁷⁷. Constatant le manque d'organisation institutionnelle de la danse en Allemagne, Fritz Böhme dresse deux conclusions politiques. Il s'inquiète des progrès socioculturels de la danse en Europe, dont il juge l'Allemagne exclue. L'ouverture des premières académies de danse en Hollande et en Tchécoslovaquie, la construction du centre des Archives Internationales de la Danse en France sont autant de projets dont il rêve pour son art en Allemagne³⁷⁸. Or, plutôt

³⁷⁷ Lettre de Kurt Jooss à Josef Lewitan, datée du 26 avril 1932, in Anna et Hermann Markard, *Jooss. Dokumentation*, Cologne, Ballett-Bühnen Verlag Rolf Garske, 1985, p. 42.

³⁷⁸ Au tournant des années 1930, la danse moderne est intégrée officiellement dans la formation professionnelle en Tchécoslovaquie et en Hollande. Des examens d'État sont rendus obligatoires en Moravie à la fin des années 1920 pour les danseuses qui se destinent à l'enseignement (courrier d'Elmerita Diviskova daté du 20 août 1993 à Brno). En Hollande, la première académie professionnelle de danse moderne est créée en 1931 par Gertrud Leistikov et Corrie Hartong. Elle est intégrée au conservatoire de musique en 1935 (Eva van Schaik, *Geschiedenis van de Nederlandse Theaterdans*, Bussum, 1981, p. 28). Les Archives Internationales de la Danse, installées en 1932 au 6, rue Vital, dans le seizième arrondissement de Paris, regroupent, quant à elles, un musée

que d'encourager ces évolutions, il préfère placer la question sur le terrain de la concurrence, affirmant que le rayonnement international, "jusqu'alors incontesté", de la danse allemande s'en trouve assombri : "Si l'on pose la question de savoir qui mène la direction des courants de la danse, il faut constater que cette direction n'est plus entre nos mains". C'est pourquoi, dans ce contexte, il ne peut s'empêcher d'envisager le concours de Paris, le tout premier concours international de danse artistique en Europe, sur un ton de défaite : "En dépit des meilleures volontés, il n'a pas été possible de trouver des financements pour ces manifestations (...). La participation de l'art de la danse allemande au concours international de Paris aura piètre figure". De même, au lieu de chercher des raisons objectives aux difficultés du moment - les divisions internes des danseurs, l'impact de la crise économique américaine en Europe - il préfère se référer à la thèse du "coup de poignard dans le dos", chère aux conservateurs allemands : "La cause principale tient dans la lourde charge que doivent supporter nos finances à cause du traité de Versailles. Nous ne pourrions de nouveau envisager une participation opportune que lorsque nous ne serons plus sous l'épée de Damoclès de la ruine économique"³⁷⁹.

La rancune de Fritz Böhme est d'autant plus déplacée que les danseurs allemands sont les principaux gagnants du concours. Néanmoins, ceci ne le détourne pas de son entreprise de rejet de l'internationalisme dans l'art. Victime du complot de Versailles en 1932, la danse ne tarde pas à devenir sous sa plume, quelques mois plus tard, victime de ses traîtres de l'intérieur. Non sans contradictions, l'écrivain cherche dans le concours de Paris de nouveaux prétextes pour condamner le concours de Varsovie à venir : "Que le succès de la danse allemande l'année dernière, à la compétition chorégraphique de Paris, n'ait pas renforcé les liens émotifs avec la patrie, mais au contraire ait encore incité la recherche de contacts avec l'étranger, affaiblissant ainsi la conscience nationale des danseurs allemands, pose de nouveau

(équipé d'ingénieux "dispositifs de concentration" : de longues toiles à manivelles où sont présentées côte à côte des photographies ou affiches de ballets), une salle d'exposition, un office de documentation et de renseignement pour les artistes, une bibliothèque, une salle de conférence (équipée d'une scène et de projecteurs cinématographiques), ainsi qu'un département sociologique et ethnographique. La Société des amis des AID, qui finance les activités de l'association, rassemble de nombreuses personnalités du monde artistique, tels Paul Valéry, Maurice Ravel, René Clair, Luigi Pirandello, Madame Claude Debussy, etc. (in *Les Archives Internationales de la Danse*, 1932, n° 1, 15 janvier 1935, n° 1 ; Pierre Tugal, "Pour une méthode de l'histoire de la danse. Le document et les AID", in *Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937, tome 2, p. 471-473).

³⁷⁹ Son discours est en cela conforme à la ligne politique de son journal, le *Deutsche Allgemeine Zeitung*. "Wenn man die Frage der Führung der tänzerischen Bestrebungen noch einmal stellt, so wird man wohl oder übel sagen müssen, dass diese Führung nicht mehr in unseren Händen liegt"; "Man könnte das Geld für diese Bestrebungen beim besten Willen nicht mehr aufbringen (...). Es wird also mit der Beteiligung der deutschen Tanzkunst bei dem internationalen Wettbewerb in Paris schlecht aussehen"; "In der Hauptsache war es die überaus grosse Belastung, die unsere Finanzen durch das Versailler Diktat zu tragen hatten (...). wir werden an eine erachtete Beteiligung erst dann wieder denken können, wenn wir nicht unter dem Damoklesschwerwirtschaftlichen Ruins stehen"; Fritz Böhme, "Auch Beine machen Politik", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 16 février 1932.

aux danseurs la question de savoir s'ils doivent participer cet été à la compétition internationale de Varsovie"³⁸⁰.

Le regard de Fritz Böhme sur le ballet évolue de la même façon. À l'époque de Weimar, sa critique s'appuie essentiellement sur des critères esthétiques. Si elle repose sur un parti pris favorable au genre moderne, elle n'est cependant pas doctrinale. Cependant, à partir de l'hiver 1932-1933, l'écrivain inaugure une entreprise de négation des valeurs incarnées par le ballet. Le ballet devient, sous sa plume, un véritable objet de déconstruction des valeurs de la civilisation des Lumières. Pour ce faire, il a recours au répertoire traditionnel des penseurs conservateurs, la haine du libéralisme individualiste, du rationalisme technique et de l'internationalisme culturel, portée à son apogée à la fin du XIX^e siècle par Paul de Lagarde et Julius Langbehn³⁸¹: "L'art de la danse du siècle dernier en Europe lui aussi a été marqué du signe d'un grand conservatisme formel. Il se définit par une structure esthétique formelle générale, supranationale qui a pour ambition d'avoir valeur universelle dans le monde entier (...). Il a pour idéal une gestuelle particulière, que tout un chacun peut apprendre par l'exercice et qui incarne selon le soi-disant canon mondial, l'idéal de la beauté et de l'harmonie mesurées. Mais, en vérité, c'est la gestuelle française plus ou moins révisée qui s'impose aux autres nations (...). L'art européen de la danse a cru par trop à cette force de la forme et a supposé que l'apprentissage de ces formes serait suffisant pour ouvrir le chemin de l'art (...)"³⁸². Le fait que depuis le XVIII^e siècle seulement deux maîtres de ballet allemands aient été nommés à la tête de l'Opéra de Berlin est pour lui la preuve de l'impérialisme de la danse classique : "Les Français ont dirigé le geste allemand"³⁸³. Il refuse le rationalisme cartésien et les ambitions universalistes de la pensée des Lumières. Au prosélytisme du ballet, il oppose un contre-modèle fondé sur l'autarcie culturelle allemande : "La danse allemande est une affaire qui concerne les Allemands"³⁸⁴. Refusant le formalisme technique, il insiste de même sur la définition romantique de l'oeuvre d'art, conçue comme expression de l'âme.

380 "Dass der Sieg des deutschen Tanzes im vorigen Jahr bei der Choreographen-Konkurrenz in Paris nicht die innere Verbundenheit mit der Heimat gestärkt hat, sondern noch weiter die Sucht nach Auslandskontakt um jeden Preis gefördert und damit das nationale Selbstbewusstsein der deutschen Tänzer geschwächt hat, zeigen immer wieder gestellte Fragen der Tänzer, ob sie an der in Warschau in diesem Sommer veranstalteten internationalen Tänzerkonkurrenz teilnehmen sollten", Fritz Böhme, in *Die Musik*, août 1933, p. 836.

381 Sur le courant de la pensée antidémocratique en Allemagne, on consultera l'ouvrage de Fritz Stern, *The politics of cultural despair*, Berkeley, University of California Press, 1961.

382 "Auch die Tanzkunst der letzten Jahrhunderte Europas steht unter dem Zeichen eines starken formalen Konservatismus (...). Er baut ein allgemeines, übernationales, ästhetisches Formgefüge auf, das den Anspruch erhebt, allgemeine Gültigkeit für die ganze Welt zu besitzen (...). Besonders die europäische Tanzkunst glaubte allzu sehr an diese Kraft der Form und vermeinte, dass schon das Lernen dieser Formen genügend Gewähr biete zur Eröffnung des Weges zur Kunst", in "Wachsen und Gestalten", *Kontakt, Körper-Arbeit-Leistung*, août 1933, n° 3, p. 35, 37.

383 Fritz Böhme fait notamment référence au maître de ballet Paul Taglioni (1808-1884) : "Le ballet est-il allemand ?", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 juillet 1934, n° 3, p. 104-105 (article paru in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25 avril 1933).

384 Fritz Böhme, "Auch Beinen machen Politik", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 16 février 1932.

c. La recherche de l'identité perdue

Toute sa réflexion sur la danse est traversée par la question de l'identité culturelle allemande. Ses propos rappellent la polémique qui avait opposé Mary Wigman et Andrei Levinson en 1929 autour de la question de l'Allemagne, "le pays sans danse". Fritz Böhme confirme ici, une fois de plus, les arguments du critique russe, tout en inversant les perspectives. Selon lui, le temps est venu pour la culture allemande de reprendre ses droits sur la civilisation occidentale. La danse moderne, définie comme élément de l'identité nationale allemande, peut devenir un moyen de cette reconquête identitaire.

Le modèle antique

Cette question de l'identité est évoquée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans leur essai sur *Le mythe nazi*³⁸⁵. Les auteurs expliquent l'importance du mimétisme dans l'édification de l'identité nationale. Les arts, et notamment le théâtre, étaient pour les Grecs autant de moyens par lesquels "un individu, une cité, un peuple pouvaient se saisir eux-mêmes et s'identifier"³⁸⁶. Or, si le modèle antique a joué un rôle dans la formation des États modernes, il n'a pas eu cette fonction en Allemagne, pays longtemps morcelé géographiquement, linguistiquement et artistiquement. L'Allemagne s'est surtout nourrie des influences de nations déjà constituées. L'imitation de l'antique n'a donc fonctionné qu'au second degré, par l'intermédiaire des arts français et italiens. Cette absence de moyens d'identification mythiques explique la question longtemps irrésolue de l'identité nationale allemande. L'émergence du nationalisme peut se comprendre, d'après les auteurs, comme "la longue histoire de l'appropriation des moyens d'identification"³⁸⁷. C'est ainsi également qu'ils expliquent le rebondissement de la querelle des anciens et des modernes au début du XIX^e siècle en Allemagne. Le romantisme est un moment important de cette recherche de moyens d'identification propres. C'est à cette époque que Nietzsche et Bachofen, dans le sillon d'Hölderlin, font de leur redécouverte de la Grèce antique le fondement d'une nouvelle appréhension de l'histoire. Au modèle néoclassique de la Grèce apollinienne qui a nourri toute la pensée des Lumières, ils opposent celui d'une Grèce primitive et mystique, fondée sur l'expérience dionysiaque. Ils délaissent la voie du logos platonicien, pour s'engager sur celle du "muthos", jusqu'alors bannie de la cité par Platon. De cette alliance retrouvée entre la théorie de l'imitation mythique et celle de la fusion dionysiaque, naît la conception moderne de l'oeuvre d'art totale, nouvel instrument d'identification de la culture allemande. C'est par la fiction que

385 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, "L'identification mythique", in *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, éditions de l'aube, 1991, p. 32-50.

386 Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 34.

387 Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 39.

l'Allemagne cherche son image. Richard Wagner inaugure cette voie. La totalisation esthétique de son théâtre est aussi un symbole de la communauté de destin des Allemands.

Sous Weimar, les débats sur la tradition apollinienne du ballet et l'origine dionysiaque de la danse d'expression sont un prolongement direct de la querelle des anciens et des modernes du siècle précédent. La danse d'expression poursuit le sillon creusé par le romantisme littéraire. Le penchant des danseurs pour l'extase, leur recherche d'une totalité corporelle à travers la fusion du corps et de l'âme, correspondent à cette même quête des origines mythiques du drame allemand. Mais, parce que cette danse est neuve, à peine émergée de ses limbes originelles, elle n'échappe pas non plus au vertige de l'absence d'identité. Mary Wigman semble pétrie par la peur de ne pouvoir accéder au grand art. Cette peur expliquerait son engagement missionnaire pour une "danse absolue", sa conviction que le ballet est irrévocablement mort et ses jugements envieux envers Anna Pavlova. C'est aussi le sens des commentaires amers de Fritz Böhme sur les congrès de la danse de Paris et de Varsovie. Il ressent l'influence que subit le ballet en Allemagne comme un exemple d'acculturation aussi infructueux qu'agressif : "Nous, les Allemands, nous savons que, des siècles durant, l'art du mouvement d'un peuple peut, par le dressage, se nourrir de substance étrangère jusqu'à devenir stérile"³⁸⁸. Le ballet ne peut définitivement pas être un moyen d'identification adéquat pour la culture de danse en Allemagne. C'est la raison pour laquelle l'écrivain se range derrière les partisans de la conception nationaliste de l'art. De l'influence de la tradition française sur le ballet russe et le ballet anglais, il ne voit qu'une "greffe artificielle" et en déduit que "tant que le ballet n'incarnera pas l'expression de la sensibilité nationale, il tombera toujours dans un formalisme artistique absolument vide (...) "³⁸⁹. A l'opposé, il considère la danse d'expression comme une forme d'art capable d'enclencher le processus d'identification. Nourrie des principes esthétiques de l'oeuvre d'art totale, elle peut participer, comme le fit le théâtre wagnérien, à l'élaboration d'une nouvelle conscience mythique.

Le temps cyclique et la renaissance de la "culture du mouvement"

La critique de l'ancrage culturel du ballet explique donc aussi l'éclairage nouveau que jette Fritz Böhme sur la modernité de la danse. Il cherche à séparer celle-ci de son héritage des Lumières pour la rattacher à une origine culturelle unique, la culture nordique. Il a recours pour cela aux arguments de la philosophie vitaliste qui lui permettent de déplacer la danse du cadre d'une histoire linéaire à celui d'une histoire cyclique. Désormais, le refus du passé n'est plus

³⁸⁸ "Wir Deutschen haben es erfahren, dass man Jahrhunderte hindurch die Bewegungskunst eines Volkes durch Drill aus fremdem Gut speisen konnte, bis sie schliesslich steril wurde (...)" ; in *Kontakt, Körper-Arbeit-Leistung*, août 1933, n° 3, p. 39.

³⁸⁹ "Soweit das Ballett nicht Ausdruck dieses (nationalen) Empfindens ist, mündet es in absolut leeren, artistischen Formalismus (...)" ; in *Kontakt*, août 1933, n° 3, p. 35.

envisagé, comme c'était le cas pour les artistes modernes, comme un rejet global de la tradition. Du passé, il ne rejette que la période de la domination de la civilisation occidentale. Le rejet de l'ancien ne se fait donc plus au nom de la recherche passionnée du nouveau, mais elle devient prétexte à un refuge dans l'histoire, comprise comme recherche des origines mythiques. De même, l'attachement au présent, associé jusqu'alors à l'idée du progrès linéaire de l'humanité, devient synonyme de restauration d'une vision cyclique de l'histoire. Ce qui était exploration des limites et aventure dans la marginalité se transforme en nostalgie d'un Eden perdu. La "danse moderne allemande" serait ainsi un moyen pour les contemporains de renouer avec l'ancienne culture germanique, détruite par la civilisation occidentale. Fritz Böhme va jusqu'à imaginer ces retrouvailles sous la forme d'une danse macabre, qui ne serait pas celle des morts appelant les vivants au Jugement dernier, mais l'inverse, celle des vivants ressuscitant les morts : "Et lorsque nous dansons notre danse, la danse du peuple allemand, avancent avec nous, invisibles, par milliards, nos ancêtres, les chevaliers et les jeunes guerriers épée au poing, en cercles ondulants, les jeunes filles et les femmes, et cette communauté des anciens s'unit à la communauté florissante des danseurs d'aujourd'hui, qui fête ici sa joie par la danse... Nous sentons en cette heure que l'éternelle nation allemande se réveille en nous, qu'elle commence de nouveau à émerger sous son véritable visage. Et nous percevons la force vivante de celui-ci qui nous a conduit sur ce chemin"³⁹⁰.

Cette vision, véritablement animiste, du retour de l'esprit des ancêtres dans les corps des contemporains traduit tout à fait la croyance de l'écrivain en une vision cyclique de l'histoire. On retrouve ici la pensée d'Oswald Spengler, pour qui l'apogée et la décadence des cultures sont déterminées par un rythme organique, comparable à celui des saisons : l'époque médiévale, la renaissance, et le classicisme définissent respectivement le printemps, l'été et l'automne de la culture occidentale ; l'hiver, ou la décadence de la culture sous sa forme "civilisatrice", commence avec la révolution technique et les premiers empires coloniaux³⁹¹. Le regard de Fritz Böhme sur la danse suit parfaitement cette logique. Le ballet incarne la décadence de l'occident. La soumission du corps aux lois de l'entendement a fini par vider la forme de sa beauté intérieure. L'épuisement de la créativité du ballet, comme l'émergence de la danse moderne sont les signes annonciateurs du passage d'un cycle à l'autre de l'histoire. Une

390 "Und wenn wir unsern Tanz, den Tanz des deutschen Volkes, tanzen, schreiten unsichtbar mit uns die Milliarden unserer Altvordern, Schwerter reckende Jünglinge und Männer, im Kreise schwingende Mädel und Frauen, und diese Gemeinschaft der Vergangenen eint sich mit der heute blühenden Gemeinschaft der tanzenden, der heute und hier im Tanze Freude Feiernenden (...). Wir spüren in dieser Stunde, dass das deutsche ewige Volkstum in uns erwacht ist, dass es beginnt, sich wieder in seiner wahren Gestalt emporzurichten. Und wir spüren die lebendige Kraft dessen, der uns auf diesen Weg geführt hat" ; "Ewiger Deutscher Tanz ! Ansprache auf dem Niedersächsischen Heimatfest in Hannover 1933", in *Neue deutsche Tänze*, 1934.

391 Northrop Frye, "The Decline of the West by Oswald Spengler", in *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, hiver 1973, vol. 103, n° 1, p. 1-13. Fritz Böhme se distingue néanmoins d'Oswald Spengler, dans la mesure où il défend l'art moderne, contrairement à l'écrivain qui assimile l'expressionnisme à la décadence de la civilisation ; Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 144, note 4.

nouvelle "culture du mouvement" (*Bewegungskultur*), fondée sur la redécouverte des forces vitalistes, prendrait ainsi le relais de l'ancienne civilisation de l'écrit, soumise à la dictature de la raison. Cette croyance de Fritz Böhme en une vision cyclique de l'histoire explique les espoirs qu'il fonde dans la révolution nationale-socialiste. Ses intuitions rejoignent celles des nazis et leur mythe de l'avenir : "Si nous voulons donner à la lumière de l'heure présente le sens véritable de cette révolution dans le domaine de la danse - que personne aujourd'hui ne peut contester - nous pouvons dire qu'il s'agit de la renaissance de nouvelles forces originelles"³⁹². De même que le théâtre de Wagner se fit le symbole de l'unification allemande, la danse sera celui de l'apogée de la culture allemande dans le nouveau Troisième Reich millénaire. Le langage de la table rase des années 1920 laisse place à l'attente d'un retour de l'âge d'or. La danse troque ses atours d'avant-garde moderne contre ceux d'avant-garde réactionnaire.

d. La critique de danse comme instrument politique

Le radicalisme des textes de Fritz Böhme en 1933 est surprenant. On peut effectivement s'interroger sur la finalité concrète de cette vaste entreprise de réécriture de l'histoire de la danse. Car ce révisionnisme théorique est sans effet réel. Pas plus qu'il n'écarte les danseurs classiques des théâtres, il ne protège les danseurs modernes d'éventuelles agressions. La danse d'expression n'est en effet pas censurée en tant qu'art moderne, et même sa composante engagée pose problème aux nazis. Seuls des individus, les danseurs juifs et les artistes engagés à gauche sont touchés par la violence qui déferle dès les premiers mois de l'accession des nazis au pouvoir.

Il en est de même pour le ballet. Ce genre ne semble pas menacé à l'époque dans ses fondements artistiques. Au contraire, il demeure une composante essentielle des programmes de théâtre durant les années 1930 et bénéficie du soutien du régime. La mise en accusation du ballet sur le plan doctrinal ne se traduit, pour le moment, par aucun acte concret. Elle semble même peu fondée si l'on en croit le témoignage de son ami hongrois, Aurell von Milloss. Brillant chorégraphe aux théâtres d'Augsbourg puis de Düsseldorf et fidèle invité des Soirées du mercredi de la famille Böhme, celui-ci s'indigne des déclarations outrageuses de l'écrivain. Il écrit en mai 1934 à Élisabeth Böhme, qu'il considère comme une mère adoptive : "Je me suis senti personnellement attaqué lorsque Fritz Böhme a critiqué le ballet de façon si infondée (car il n'en connaît pas les données, comme je veux m'en persuader) et a pris position contre les influences étrangères et les maîtres de ballet étrangers. En dehors des actuels maîtres de ballet allemands (Keith à Essen, Hess à Chemnitz, Junk à Duisburg, Pawlinin à Dresde, Ornelli à Munich, Jentz à Francfort, Zickler à Darmstadt, Swedlund à Hambourg, Gerzer à Stuttgart), qui par leur expérience et leur savoir, mettent en honneur les fondements du ballet, je suis le

³⁹² in *Kontakt*, août 1933, n° 3, p. 35.

seul maître de ballet non allemand (c'est à dire étranger) de toute l'Allemagne ! (...)"³⁹³. Le témoignage d'Aurell von Milloss contredit les principaux arguments de Fritz Böhme. Hongrois d'origine mais non juif, le chorégraphe n'a pas été concerné par la "loi sur le redressement de la fonction publique d'avril 1933". Il prouve non seulement que la "civilisation classique" n'est pas considérée comme une enclave ennemie dans la culture allemande, mais également que le "geste allemand" n'est pas dominé par une majorité d'étrangers.

Un tel écart entre la position adoptée publiquement par l'écrivain et la réalité constatée sur le terrain souligne d'autant mieux le caractère propagandiste de ses écrits. Fritz Böhme utilise un mode d'écriture très différent pour ses chroniques de spectacle, reléguant à ses textes politiques une fonction précise. Tandis que ses critiques de spectacle sont vierges de toute allusion idéologique et gardent le même ton impartial que sous Weimar, ses articles politiques frappent par leur abstraction. Ils ne font référence à aucun artiste particulier, ni à des événements précis. Tout se passe comme si l'écrivain voulait établir un nouveau genre de rapports entre la critique de danse, fortement politisée, et la chorégraphie elle-même, maintenue dans une sphère de liberté vierge de censure. Les professions de foi politiques de Fritz Böhme seraient ainsi comme autant de "surtextes" de la danse, dont la fonction serait de doter cet art de la lisibilité politique dont il est dépourvu. Cette écart entre le spectacle visuel de la danse et son instrumentalisation idéologique n'est pas nécessairement contradictoire. En intégrant la danse dans un système interprétatif relevant de l'histoire des idées, l'écrivain prépare le terrain de son intégration sociale. La rhétorique politique servirait ainsi de cheval de Troie à la danse. Elle permettrait d'assurer sa continuité en la faisant accéder à une reconnaissance culturelle, que ni le succès artistique, ni l'organisation du milieu n'ont su favoriser sous Weimar.

Comment comprendre autrement ce volontarisme pionnier au service de la révolution nationale-socialiste que comme une stratégie de conquête d'un pouvoir culturel ? Comment comprendre la véhémence soudaine du critique à l'égard du ballet, sa volonté d'éradiquer les influences cosmopolites de la danse en Allemagne, si ce n'est par l'ambition de faire place nette ? Comment comprendre surtout sa réévaluation de l'ancrage culturel de la danse moderne, si ce n'est par la volonté d'accélérer sa reconnaissance comme "tradition allemande" et de lui faire jouer un rôle majeur sur la scène artistique ? Son entreprise de politisation de la danse est en fait sans précédent. L'écrivain est le premier à appliquer à cet art les théories réactionnaires que les nazis expérimentent depuis longtemps dans le domaine de la peinture, de la littérature et de la

393 "Als seinerzeit Fritz Böhme das Ballett so ungerecht (weil er seine Bestandteile wie ich mich überzeugt habe, gar nicht kennt) angegriffen hat und sich auch gegen ausländischen Einfluss und ausländische Ballettmeister stellte, fühlte ich mich persönlich angegriffen. Ausser den führenden deutschen Ballettmeistern (...), die auf Grund ihrer Erfahrung und Könnens vollständig dem klassischen Ballett als Grundlage huldigen, bin ich der einzige nichtdeutsche (also ausländische) Ballettmeister ganz Deutschlands !", lettre d'Aurell von Milloss, adressée à Elisabeth Böhme, le 3 mai 1934 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz von Fritz Böhme, 1920-1937".

musique. Sa réflexion sur la danse de société rejoint en tous points les commentaires alors en cours sur le jazz et l'influence de la culture noire en Europe³⁹⁴. Son entreprise de soutien au nazisme est doublement originale. D'une part, parce que toute sa démarche consiste à assurer l'intégration d'un art moderne au sein du nouveau régime. La chape idéologique dont il l'entoure n'étouffe pas sa liberté artistique. Réactionnaire dans son interprétation, la danse reste moderne dans sa pratique. D'autre part, parce qu'il envisage l'intégration de la danse dans le régime nazi, non pas en terme de soumission, mais de conquête. La révolution politique de 1933 est pour lui le signal de la propre révolution de la danse. Il engage en cela les danseurs à profiter de la confusion du moment pour prendre les devants de la "mise au pas" et s'imposer sur la scène culturelle.

Conclusion

Quelle logique interne anime les différents milieux de la danse moderne au moment de l'accession de Hitler au pouvoir ? Les enjeux de l'époque touchent moins la danse elle-même que les institutions qui la représentent et sa place dans la culture. C'est du moins ce que fait apparaître l'analyse des rapports de force politiques et culturels qui opposent les chefs de file du mouvement moderne.

Le milieu socioculturel de la danse se déchire au printemps 1933 sous la pression des événements politiques. L'espace de la danse, encore multipolaire sous Weimar en dépit des conflits sous-jacents, se recompose selon un schéma bipolaire. Deux sphères distinctes apparaissent nettement qui, sans briser les cercles de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, les amputent d'une partie de leurs représentants. La première rassemble les exilés antifascistes, et la deuxième les "patriotes". Par delà les contingences du moment, qui ont pu présider à certains choix, les orientations prises par les uns et les autres révèlent une indéniable logique. Ceux qui quittent l'Allemagne ont un regard distancié sur la danse moderne, soit parce qu'ils sont partisans d'un autre courant de la danse (le cabaret ou la danse classique) et de l'art (la nouvelle objectivité), soit parce qu'ils sont marqués par une éducation politique socialiste. Cette scission est le produit d'anciennes tensions politiques, culturelles et esthétiques, qui opposent une majorité apolitique en quête de tradition et une minorité attachée à l'engagement social de l'art. Le départ en exil des danseurs engagés et des cabaretistes confirme les évolutions

³⁹⁴ Sa critique est inséparable de sa vision de la danse folklorique. Il a pour ambition de redéfinir le sens ultime de la danse par le folklore. C'est pourquoi il rejette les influences étrangères (américaine, argentine, espagnole, etc...) des danses de société, considérant qu'elles ne peuvent s'acclimater à la sensibilité nationale allemande. La rythmique de ces danses incarne à ses yeux un individualisme forcené, destructeur de la communauté. Elle est signe de décadence : "Si le rythme est empêché, il devient malade et se transforme en des manifestations explosives et confuses (...)", in "Ewiger deutscher Tanz ! Ansprache auf dem Niedersächsischen Heimatfest in Hannover 1933", *Neue deutsche Tänze*, 1934. Les premières traces de cette critique de la danse folklorique remontent à juin 1932, dans un article du *Deutsche Allgemeine Zeitung*, "600 Tänzer werben für deutsches Volksgut", à propos de l'exposition berlinoise "Soleil, air et maison pour tous".

constatées lors des concours internationaux de la danse et des tournées de Kurt Jooss et Mary Wigman. L'introduction du vocabulaire nationaliste dans les débats artistiques du début des années 1930 déplace les frontières de la querelle entre la tradition classique et l'avant-garde moderne. Elle confirme les clivages apparus au sein même du mouvement moderne, lors des congrès de la danse. Ce processus met en lumière à son tour deux courants contraires : l'un est représentatif d'une modernité cosmopolite, interdisciplinaire et démocratique, l'autre est le témoin d'une modernité plus exclusive et éprise de reconnaissance sociale.

Par ailleurs, la danse moderne échappe en partie à la censure que subissent à la même époque les autres arts. Tout se passe comme si la danse moderne parvenait à transcender les débats qui opposent les dignitaires nazis sur l'attitude à adopter vis-à-vis du modernisme. Certes, plusieurs personnalités sont arrêtées en 1933, d'autres perdent leur travail et sont contraintes de s'exiler. Mais leur destin est davantage lié à leur engagement politique et militant, ou à leur origine juive, qu'à leur travail artistique. La nature spécifique de l'art de la danse constitue un élément d'explication. La lecture politique d'une oeuvre de danse s'avère particulièrement complexe. Art visuel éphémère, dépourvu d'oeuvres matérielles, de patrimoine et de statut juridique, la danse se trouve d'emblée exclue des terrains d'action habituels des groupes du Front de combat, essentiellement centrés sur les oeuvres littéraires et picturales. En outre, quoique intimement liée à l'expressionnisme pictural, la danse n'est pas assimilée par ses contemporains à la peinture moderne. Son style proche du primitivisme n'est pas associé à la civilisation rationnelle vouée aux gémonies par le nouveau régime, mais à la philosophie vitaliste, alors très appréciée à cause de sa croyance en la force régénératrice de l'irrationalisme.

Enfin, les courants d'interprétation de la danse moderne se divisent en trois écoles. Les critiques en exil adoptent deux attitudes distinctes. Certains jugent sévèrement les dérives de la danse moderne et sa proximité avec le nouveau régime. D'autres se montrent davantage soucieux de préserver l'héritage weimarien et adoptent une attitude tempérante. Leurs positions rejoignent de façon générale les débats sur l'Allemagne qui divisent, en exil, les réseaux des intellectuels engagés et ceux des penseurs conservateurs³⁹⁵. C'est néanmoins en Allemagne que s'ouvre une troisième école critique, qui réécrit l'histoire du mouvement moderne à la lumière de l'idéologie culturelle du national-socialisme. Ce faisant, elle contribue à créer des liens entre la recherche identitaire du nazisme et celle de la danse moderne.

Finalement, si la danse échappe en partie à la censure en 1933, elle n'en subit pas moins de profondes transformations. Le départ des danseurs de gauche, des cabaretistes et des Juifs allemands, prive le milieu d'une partie de ses forces vives. La diversité des regards sur cet art est, quant à elle, réduite à un espace étroit. Le savoir acquis dans les années 1920 par

395 Voir, à ce propos, les débats présentés par Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil*, op. cit.

l'expérience corporelle et la réflexion écrite se disperse. Les danseurs et les critiques qui restent en Allemagne participent de façon plus ou moins volontaire à ce phénomène. Ils jouent d'une certaine manière le rôle de censeurs à la place des nazis et préparent ainsi la mise en oeuvre de la politique culturelle du national-socialisme.

Chapitre 3

Le ralliement des cercles de la danse au régime nazi (1933-1934)

Tandis que les nazis s'installent au pouvoir, plusieurs organismes professionnels parviennent à se maintenir, assurant le cas échéant la transition vers le nouveau régime. Ils disparaissent ensuite d'eux-mêmes ou sont dissous, leurs membres étant intégrés dans les nouvelles structures étatiques du régime. Les animateurs de ces organismes espèrent obtenir une reconnaissance officielle de leur mouvement en contrepartie d'une soumission au nazisme. Certains souhaitent même influencer les grandes lignes de la politique culturelle de la danse du régime.

Quel rôle jouent les différentes mouvances de la danse moderne dans ce processus d'intégration ? Les quatre chefs de file du mouvement moderne, Rudolf Bode, Fritz Böhme, Rudolf von Laban et Mary Wigman, illustrent autant de stratégies d'intégration personnelles et collectives.

Plusieurs facteurs doivent être pris en compte pour comprendre cette période de transition. La situation sociale et artistique héritée de la fin de la période weimarienne, mais aussi le poids des pressions économiques, des enjeux de pouvoir et des perspectives de carrière, influencent des engagements institutionnels et idéologiques plus ou moins sincères. Les modèles culturels sur lesquels s'appuient les cercles de la danse constituent également un facteur explicatif important de la collaboration politique des danseurs.

A. Rudolf Bode et le Front de combat pour la culture allemande

1. La "mise au pas" des métiers de la danse

L'intégration des différents métiers de la danse dans les structures du régime nazi se fait de deux façons différentes. On distingue, d'une part, la "mise au pas" des écoles professionnelles privées, relevant à la fois du domaine de la gymnastique et de la danse, et, d'autre part, celle des danseurs de scène et des professeurs de danse classique.

La direction des écoles de gymnastique et de danse privées est placée entre le printemps et l'automne 1933 sous la coupe du Front de combat pour la culture allemande (*Kampfbund für Deutsche Kultur*) de Rosenberg et la Ligue nationale-socialiste des enseignants de Hans Schemm, avant d'être répartie, à partir de 1934, entre la Chambre de culture du Reich et le ministère de l'Éducation¹. L'intégration est dirigée par le gymnaste Rudolf Bode. Celui-ci accède en avril 1933 au double poste de directeur national du Groupe d'éducation corporelle et de danse (*Fachgruppe für Körperbildung und Tanz*) au sein du Front de combat pour la culture allemande et de l'Association professionnelle "Gymnastique et danse" au sein de la Ligue nationale-socialiste des enseignants (*Nationalsozialistische Lehrerbund, NSLB*)². Ces deux groupes rassemblent principalement trois associations d'écoles professionnelles privées : la Ligue Bode pour la gymnastique et le rythme (*Bodebund für Gymnastik und Rhythmus*), fondée en 1922, la Ligue allemande de gymnastique (*Deutsche Gymnastikbund*), fondée en 1926 par l'inspecteur général Franz Hilker, ainsi que l'Association allemande d'éducation corporelle (*Deutsche Körperbildungsverband*), fondée en 1932 par Gustav Fischer-Klamt³. Les écoles de chacune de ces associations ont l'obligation de s'affilier avant la mi octobre 1933 aux deux organismes nazis, de leur verser une cotisation trimestrielle et de participer à leurs réunions mensuelles⁴. Par la suite, l'entrée des pédagogues dans les structures ministérielles se fait par l'intermédiaire du NSLB. Cette ancienne organisation weimaroise est devenue en juin 1933 l'organe central des organisations éducatives scolaires, artistiques et techniques. L'Association du Reich des Enseignants allemands du sport et de la gymnastique (*Reichsverband Deutscher*

¹ L'intégration des gymnastes et des danseurs indépendants se distingue de celle des gymnastes plus orientés vers le sport, déjà affiliés depuis le début des années 1920 dans l'organisme public, le Comité du Reich allemand pour l'éducation corporelle (*DRA : Deutsches Reichsausschuss für Leibesübungen*) au sein du ministère de l'Enseignement. Une quinzaine de ces associations sont rassemblées en mai 1933, sous l'autorité de Hans von Tschammer und Osten, dans la nouvelle Direction du Reich pour les exercices corporels (*Reichsführung für Leibesübungen*), issue de la dissolution du DRA ; Carl Diem, *Weltgeschichte des Sports und der Leibeserziehung*, Stuttgart, 1960, p. 997.

² Les fonctions de Rudolf Bode sont présentées dans *Der Tanz*, avril 1933, n°4, et dans *Deutsche Kultur-Wacht, Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur*, septembre 1933, n° 25.

³ La composition des deux groupes de culture corporelle de Rudolf Bode est indiquée dans la revue officielle de l'Association allemande d'éducation corporelle, *Kontakt, Körper. Arbeit. Leistung*, mai 1933, n° 2.

⁴ in *Kontakt*, mai 1933, n° 2.

Turn-, Sport- und Gymnastiklehrer), qui y a un statut de membre indépendant, prend la direction de l'un des huit groupements nationaux, chargé des questions d'éducation corporelle⁵. C'est cette dernière qui négocie en novembre 1935 la répartition des enseignants de gymnastique et de danse entre le Bureau d'éducation corporelle du ministère de l'Éducation et la Chambre théâtrale du Reich du ministère de la Propagande⁶.

En revanche, les danseurs de scène et les professeurs de danse classique, syndiqués dans l'Association allemande des choristes et des danseurs, sont intégrés directement dans la Chambre de culture du Reich par l'intermédiaire de leur syndicat. Ce dernier est transformé en organisation de contrôle (*Zwangsorganisation*) au sein de la Chambre théâtrale du Reich⁷, après l'élimination de ses dirigeants socialistes⁸. Carl Schönherr, fonctionnaire à l'Opéra national de Berlin⁹, est chargé de substituer le concept de communauté de travail à celui de lutte des classes et d'imposer le principe du *Führer*¹⁰. C'est sous son contrôle que les danseurs de scène sont contraints de s'inscrire avant le 31 janvier 1934 à la Chambre théâtrale du Reich¹¹. Les professeurs de danse classique sont astreints à la même procédure jusqu'au 30 juin¹². Le syndicat est dissout le 9 octobre 1935, en même temps que les six autres organisations de théâtre intégrées à la Chambre théâtrale¹³. Les danseurs sont alors répartis dans le nouveau Département de la scène (*Faschaftsbühne*), avant qu'un Département de la danse (*Faschafttanz*) ne soit créé le 1er avril 1936¹⁴.

Les modes d'intégration des mouvances wigmanienne et labanienne correspondent à chacune de ces deux filières. L'ancien clivage entre la Ligue allemande des danseurs et la Communauté allemande de danse, resurgit. Le camp de Mary Wigman, essentiellement composé d'écoles privées et sans syndicat officiel depuis les congrès de la danse, est

5 Willi Feiten, *Der Nationalsozialistische Lehrerbund. Entwicklung und Organisation. Ein Beitrag zum Aufbau und zur Organisation des nationalsozialistischen Herrschaftsystems*, Weinheim, Beltz, 1981, p. 76-83.

6 Dr. Norbert Fitzthum, "Der berufsständische Aufbau des Tanzwesens im deutschen Reich", in Rolf Cunz, *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 143.

7 Otto Laubinger, le président du *Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen* est chargé par Joseph Goebbels de diriger l'intégration des sept principales organisations allemandes de théâtre dans la Chambre théâtrale du Reich ; Dr. Gustav Assmann, "29. März 1933-29. März 1934. Ein Rückblick", in *Singchor und Tanz*, n° 4, 16 avril 1934, p. 3-4.

8 La frange socialiste du syndicat a été éliminée au lendemain du 1er mai lors de la destruction des syndicats indépendants.

9 Dr. Gustav Assmann, "29. März 1933-29. März 1934. Ein Rückblick", in *Singchor und Tanz*, n° 4, 16 avril 1934, p. 3-4.

10 Les notions de communauté de travail et de principe du *Führer* sont expliquées par Norbert Frei dans son ouvrage, *L'État hitlérien et la société allemande, 1933-1945*, Paris, Seuil, 1994, (Munich, Deutscher Taschenbuchverlag, 1987), p. 98-110.

11 Otto Laubinger, "Ämtliche Bekanntmachung", in *Singchor und Tanz*, n° 4, 16 avril 1934.

12 Otto Laubinger, "Anordnung Nr. 20 wegen Eingliederung der Lehrer für Kunstanstanz, Bewegungschöre und verwandte Gebiete sowie Kunsttänzer, 5 Juni 1934", in Dr. Karl Friedrich Schrieber, *Das Recht der Reichskulturkammer*, Berlin, Junker und Dünhaupt, 1935, p. 174-175.

13 in *Singchor und Tanz*, n° 10, 16 octobre 1935.

14 Dr. Schlösser, "Bekanntmachung betr. Reichsfachschaft Tanz, 31 März 1936", in Dr. Karl Friedrich Schrieber, *op. cit.*, p. 97-88.

directement happé par les organisations culturelles du NSDAP¹⁵. En revanche, le camp de Rudolf von Laban, syndiqué depuis 1928 et intégré aux structures théâtrales, se conforme à la voie suivie par l'Association allemande des choristes et des danseurs.

a. L'engagement politique de Rudolf Bode sous Weimar

Rudolf Bode, l'ancien élève d'Émile Jaques-Dalcroze, devenu le théoricien de la "gymnastique d'expression" (*Ausdrucksgymnastik*), est le principal initiateur de la "mise au pas" des pédagogues indépendants. Le rôle central qu'il joue en 1933 est le fruit d'un long travail de structuration au sein du mouvement national-socialiste. Membre précoce du NSDAP, il soutient le putsch d'Hitler en 1923, avant de figurer en 1929 parmi les premiers adhérents du Front de combat, fondé à Munich en 1928 par Rosenberg. La Ligue Bode pour la gymnastique et le rythme se range parmi les dix-sept premières associations qui soutiennent le nouvel organisme, tandis que sa revue, *Rhythmus*, édite des suppléments sur les activités du Front de combat¹⁶. L'action de Rudolf Bode aboutit fin 1931 à la reconnaissance des sphères de l'éducation physique au sein des nouvelles guildes spécialisées du Front de combat¹⁷.

L'ascension du gymnaste dans le mouvement national-socialiste et sa nomination comme "chef national" (*Reichsleiter*) des groupes de culture corporelle au printemps 1933 s'inscrit donc dans une évolution logique. Fort de ses nouvelles responsabilités, Rudolf Bode a pour ambition de créer un nouvel espace d'influence pour la culture corporelle qui mettrait fin aux scissions de l'époque weimaroise entre la gymnastique et la danse. Sa volonté de réunir gymnastes et danseurs, amateurs et professionnels, artistes et pédagogues dans une même structure est inséparable de sa conception d'une éducation globale de l'homme allemand.

b. Les débats sur la fonction sociale de la danse amateur

Sa volonté d'unir les sphères de la gymnastique et de la danse est néanmoins surprenante. Ce rapprochement va à l'encontre de l'évolution récente, orientée vers une professionnalisation de la danse et une séparation avec les mouvements amateurs de gymnastique. La démarche du gymnaste est en réalité le résultat d'anciennes concurrences de l'époque de Weimar avec la mouvance labanienne. L'action de Rudolf Bode en 1933, est largement déterminée par celles-ci.

¹⁵ Sont également concernées les écoles Palucca, Trümper, Klamt, ainsi que le centre de Hellerau-Laxenburg.

¹⁶ Les changements de sous-titres de la revue sont significatifs de cet engagement politique : le *Zeitschrift für Gymnastik und Rhythmik* de 1930 devient en 1933 le *Monatschrift für deutsche Kultur*.

¹⁷ Hans Frucht, "Zur Geschichte der organischen Bewegungslehre", in Hans Werner Schröder, *op. cit.*, p. 21 ; Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, François Maspéro, 1980 (traduit de l'allemand, Hambourg, 1963), p. 15-38.

Les conceptions de Rudolf Bode et de Rudolf von Laban sur la fonction culturelle de la danse et du théâtre sont, depuis le milieu des années 1920, en tous points opposées. Rudolf Bode condamne la voie de la spécialisation professionnelle choisie par Rudolf von Laban depuis les congrès de la danse. La scission entre les métiers de la gymnastique et de la danse qu'elle implique est contraire à sa conception de la culture qu'il considère comme une manifestation de la vie nationale. Il critique notamment la danse de scène, trop orientée à ses yeux sur les effets de stylisation, au détriment du mouvement total¹⁸. De même, il refuse la distinction établie par Rudolf von Laban entre les pratiques amateurs. Le chorégraphe estime que la danse amateur se distingue de la gymnastique, par sa dimension spirituelle. Or, Rudolf Bode revendique également cette spécificité, estimant que sa méthode gymnique ne se réduit pas à un simple système d'exercices¹⁹. Enfin, le gymnaste conteste la conception de Rudolf von Laban de la fonction sociale du théâtre. Certes, il partage avec lui le rêve de l'oeuvre d'art totale et la volonté de replacer le mouvement au centre de la vie collective. La Société allemande pour la parole et le mouvement (*Deutsche Gesellschaft für Sprache und Bewegung*), qu'il fonde à Berlin en 1930, a pour ambition de mettre en scène des oeuvres poétiques au moyen du mouvement rythmique. Le gymnaste se réfère explicitement aux traditions de la tragédie grecque, des mystères chrétiens et du drame shakespearien²⁰. Mais, contrairement à Rudolf von Laban qui choisit la voie artistique, aspirant à élever la danse au statut d'art majeur, Rudolf Bode assigne au théâtre une mission politique, y voyant un lieu de fusion communautaire capable de restaurer l'unité nationale.

L'ambition ultime de Rudolf Bode est en réalité de voir son enseignement reconnu comme système éducatif national. Or, ces divisions au sein de la culture corporelle, ainsi que la crise économique empêchent l'institutionnalisation plus poussée de ses écoles sous Weimar, pourtant déjà entamée depuis le début des années 1920²¹. Placée à la lumière de ces différends, l'ascension de Rudolf Bode dans le mouvement national-socialiste peut se comprendre comme un moyen de dépasser ces blocages et de conquérir un espace d'influence plus vaste. La stratégie de carrière de Rudolf Bode semble aboutir en 1933, puisqu'il est nommé à la tête des groupes de culture corporelle du Front de combat et du NSLB.

Cependant, les anciens conflits entre le gymnaste et le chorégraphe surgissent de nouveau. Au début de l'année 1934, Rudolf von Laban refuse d'inscrire ses écoles dans le

¹⁸ Rudolf Bode, "Von den Gefahren der Leibeserziehung-Aufruf an die dem Bodesbund angeschlossenen Lehrer und Lehrerinnen", in *Der Rhythmus*, 1930.

¹⁹ *idem*.

²⁰ "Aufruf zum Beitritt in die Deutsche Gesellschaft für Sprache und Bewegung", Adolf Söhrmann, "Bewegung, Sprache und chorische Gestaltung", in *Der Rhythmus*, 1931.

²¹ Sa méthode est déjà appréciée en 1922 par le ministère prussien des Cultes, qui envisage de l'introduire dans les écoles de jeunes filles. Rudolf Bode refuse, jugeant ses pédagogues encore insuffisamment formés ; Hans Frucht, "Zur Geschichte der organische Bewegungslehre", in Hans Eggert Schröder, *op. cit.*, p. 20.

Groupe de gymnastique et de danse du NSLB, dirigé par Rudolf Bode²². Il conteste de nouveau la politique de rapprochement des sphères de la gymnastique et de la danse, menée par Rudolf Bode. Le chorégraphe choisit alors le camp du ministère de la propagande, estimant qu'une intégration par les hautes sphères administratives du théâtre est plus propice à la professionnalisation de la danse, qu'une intégration par les réseaux culturels du parti national-socialiste²³. Il mène au printemps 1934 des tractations directes avec la Chambre théâtrale du Reich pour favoriser l'entrée des pédagogues de sa mouvance, et notamment des animateurs de choeurs en mouvement²⁴.

Les désaccords des années 1934 et 1935 entre la Chambre théâtrale du Reich et l'Association allemande d'éducation corporelle sur la répartition des sphères d'activité des professeurs de danse et de gymnastique sont la conséquence directe de ce nouveau conflit entre Rudolf Bode et Rudolf von Laban. Il faut attendre presque une année et demie, jusqu'en novembre 1935, pour qu'un accord à l'amiable soit trouvé²⁵. S'il est convenu que les enseignants de danse artistique relèvent exclusivement de la compétence de la Chambre théâtrale du Reich, le débat reste ouvert pour les enseignants de danse amateur. Rudolf Bode estime qu'ils ont un rôle éducatif à jouer dans la vie collective et non seulement dans le domaine circonscrit du théâtre. A ce titre, ils dépendent d'abord des organisations culturelles du NSDAP et non de la Chambre théâtrale du Reich. Mais ces principes ne semblent pas faire l'unanimité, puisque Rudolf von Laban est le gagnant de cette bataille. Ses choeurs en mouvement sont intégrés à la Chambre théâtrale du Reich en même temps que les autres membres de l'Association allemande des choristes et des danseurs. La fonction politique que Rudolf Bode attribue au mouvement ne correspond pas, semble-t-il, aux besoins du ministère de la Propagande à l'époque. Contrairement aux organisations culturelles du NSDAP, qui ont essentiellement une fonction de propagande interne auprès des masses, la Chambre culturelle du Reich est responsable de l'image de l'Allemagne à l'étranger. Le travail de Rudolf von Laban à

22 L'ensemble du conflit est relaté dans un courrier du *Reichsverband deutscher Turn-, Sport- und Gymnastiklehrer* adressé le 6 juin 1935 à Hans Hinkel, à la Chambre culturelle du Reich ; BA Potsdam, R 56 I, RKK, n° 134, p. 3.

23 Rudolf von Laban révèle ses ambitions dès l'été 1933 dans un article, "Berufe im Dienste des Tanzes", in *Die Musik*, n° 11, août 1933, p. 807-811. Sans qu'il fasse explicitement mention du destin de la Ligue des danseurs, son article fait écho aux frondes de l'été 1933 qui opposent Joseph Goebbels et Robert Ley sur le destin des syndicats artistiques. Il semble faire signe en direction du ministre de la Propagande, qui parvient à l'époque à replacer sous sa coupe l'Association allemande des choristes et la Ligue des danseurs. Le chorégraphe comptabilise dans son article tous les métiers de la danse en amont et en aval de la création et décrit leurs tâches spécifiques : "le danseur, le maître de danse, le régisseur, le peintre et le couturier, le musicien, l'écrivain et le poète, le pédagogue, le répétiteur et le sculpteur, l'architecte, l'organisateur et le propagandiste". Certes, on retrouve dans cette présentation de la danse comme un art professionnel, intimement intégré dans la vie culturelle, l'utopie des ateliers artisanaux d'Ascona, inspirée du modèle des compagnons bâtisseurs du moyen-âge. Mais sa présentation corporative des métiers de la danse correspond aussi au dessein de Joseph Goebbels de rassembler dans la nouvelle Chambre théâtrale du Reich les catégories professionnelles de tous les "créateurs culturels", allant de l'acteur au vendeur de journaux.

24 "Bekannmachung des Deutschen Chorsängerverbandes und Tänzerbundes E.V.", in *Singchor und Tanz*, 16 juin 1934, n° 6.

25 Dr. Norbert Fitzthum, *op. cit.*, p. 143.

l'Opéra de Berlin, qui s'attache au développement de l'art, semble plus à même de répondre aux besoins de représentation du gouvernement.

c. Les conflits de compétence de la politique culturelle

La résolution de ce débat sur la place et la fonction des danseurs amateurs dans les structures du Troisième Reich n'est en réalité pas le fait des deux personnages. Leur opposition s'inscrit dans le contexte des conflits de politique culturelle des années 1933-1934, qui opposent Goebbels, Rosenberg et Ley. L'enjeu est le partage des compétences entre l'État et le NSDAP²⁶. Les joutes entre les hauts dignitaires nazis marquent le passage de la période de violence et de désordre des premiers mois du régime à celle de l'installation des structures étatiques autoritaires et centralisées²⁷. Les trois personnages veulent jouer le premier rôle dans la vie culturelle du régime. Le destin des associations amateurs et des syndicats artistiques weimarois, dont notamment l'Association allemande des choristes et des danseurs, est au centre de leurs ambitions. Rudolf von Laban bénéficie, avec son syndicat, du soutien de l'administration ministérielle nationale-socialiste. En revanche, si le Front de combat représente un creuset parfait pour les ambitions idéologiques de Rudolf Bode, cet organisme perd sa suprématie à la fin de la période d'agitation révolutionnaire.

La tactique de Goebbels s'avère la plus efficace dans cette période de transition. Sa force se trouve dans le fait qu'il cumule des responsabilités à la fois au sein du parti et au sein de l'État. Chef du ministère de la Propagande depuis mars 1933 et nommé en juin par Hitler, "compétent pour toutes les missions liées à l'influence spirituelle de la nation", il dirige l'ensemble de la politique culturelle du gouvernement dans la nouvelle Chambre culturelle du Reich, officialisée en septembre 1933. Il sort vainqueur du conflit de compétence qui l'oppose en juillet 1933 au chef du Front du travail allemand (*Deutsche Arbeitsfront*), Ley. Ce dernier, responsable de la dissolution des syndicats weimarois, depuis la création du Front du travail en mai 1933, envisage d'intégrer l'Association allemande des choristes et des danseurs dans sa future organisation des loisirs ouvriers, "La force par la joie" (*Kraft durch Freude*). Goebbels, qui convoite également les syndicats artistiques pour la Chambre culturelle du Reich, accuse Ley en juillet 1933 de défendre la pensée marxiste syndicaliste au détriment de l'idée corporatiste de

26 On consultera à ce sujet les ouvrages suivants : Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980, p. 86-90 ; Louis Dupeux, *Histoire culturelle de l'Allemagne, 1919-1960*, Paris, PUF, 1989, p. 193-204 ; Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, Carl Hanser Verlag, 1991, p. 75-92 ; Volker Dahm, "Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer", in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 1988, p. 60-65.

27 Ian Kershaw présente un tableau du fonctionnement polycratique du pouvoir dans la dictature nazie dans son ouvrage, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1992, p. 128-164.

la "communauté nationale de travail" (*Arbeitsvolksgemeinschaft*). Il parvient par ce biais à reprendre sous sa coupe l'Association allemande des choristes et la ligue des danseurs.

A la même époque, le ministre de la Propagande prend également les devants sur Rosenberg. L'action du chef du Front de combat, centrale durant les premiers mois du régime, est progressivement fragilisée par l'ascension de Goebbels. Certes, Rosenberg est nommé en janvier 1934 par Hitler, "Directeur de l'ensemble de l'instruction et de la formation idéologique du NSDAP". Il transforme en avril le Front de combat en Communauté culturelle nationale-socialiste (*NS-Kulturgemeinschaft*), intégrant sous sa coupe les organisations de spectateurs et les associations culturelles amateurs. Mais sa reconnaissance intervient presque une année après que le ministère de la Propagande ait été formé. Entre temps, la logique politique s'est renversée. La conquête des structures de l'État a pris le pas sur l'agitation révolutionnaire de l'hiver 1933. La conception de Rosenberg du rôle dominant du parti sur l'État est de ce fait remplacée par celle de Goebbels, qui privilégie l'intégration du NSDAP dans les structures de l'État. L'idéologie étant pour ce dernier un moyen au service de la conquête de l'État, il privilégie de ce fait la voie de la nazification de la société par une législation autoritaire appliquée par une administration ministérielle elle-même nazifiée.

La résolution du conflit entre Rudolf Bode et Rudolf von Laban est largement liée à celle des conflits de politique culturelle qui opposent les hauts dignitaires nazis. Quoique relevant plutôt du domaine de la gymnastique, les danseurs amateurs de la mouvance labanienne sont intégrés dans la Chambre théâtrale du Reich. De ce point de vue, ils bénéficient de l'ascension de Goebbels. De même, en dépit de son engagement idéologique, Rudolf Bode ne réalise pas ses vœux. Il est dépendant du déclassement progressif du Front de combat à la fin de la période de la "mise au pas".

L'échec de Rudolf Bode est donc double. D'une part, sa suprématie sur la danse et la gymnastique dans les organisations nationales-socialistes s'effondre avec l'installation des ministères nazis. C'est son concurrent, Rudolf von Laban, maître de ballet du plus prestigieux opéra d'Allemagne, qui est nommé par Goebbels à l'automne 1934 directeur de la Scène de danse allemande (*Deutsche Tanzbühne*) dans la Chambre théâtrale du Reich. D'autre part, il échoue dans sa tentative de rassembler dans une même institution les sphères concurrentielles de la culture corporelle. Les métiers de la danse et de la gymnastique sont respectivement répartis, à partir de novembre 1935, entre la Chambre théâtrale du Reich et le nouvel Office d'éducation corporelle (*Amt für Körpererziehung*), du Ministère de l'éducation du peuple, créé en novembre 1935²⁸. Le pouvoir de Rudolf Bode au sein des organisations culturelles nazies se révèle finalement étroitement mesuré.

28 Dr. Norbert Fitzthum, *op. cit.*, p. 143.

Par la suite, Rudolf Bode abandonne définitivement ses ambitions sur la danse et revient à des préoccupations plus sportives. Ses compétences sont requises durant l'été 1935 par le ministre de l'Agriculture, Walther Darré, dans le cadre de sa politique de protection de la culture paysanne. Le gymnaste est nommé directeur pédagogique de la nouvelle école nationale du Groupe des producteurs du Reich (*Reichsnährstand*) créée au Burg Neuhaus dans la région du Brunswick. Donnant en septembre 1935 une conférence au congrès annuel du Parti, à Nuremberg, sur la nécessité de créer un sport allemand, il prend pour modèle sa nouvelle école de gymnastique, ouverte aux jeunes agriculteurs. Celle-ci est conçue comme une pépinière, dans laquelle doit émerger le nouvel homme allemand, incarné par la figure du paysan aristocrate. Dépouillé de ses attributs péjoratifs d'homme rustique et usé par le travail, le paysan y est invité à redécouvrir sa noblesse originelle à travers une éducation en plein air, qui favorise l'assouplissement corporel et la communion avec la grande nature²⁹. Rudolf Bode trouve finalement un débouché pour son système éducatif dans l'une des institutions les plus idéologiquement marquées du régime.

2. Les prémisses d'une interprétation nazie de la culture corporelle

a. Un texte de ralliement idéologique

En septembre 1933 paraît dans la revue du Front de combat, *Deutsche Kultur-Wacht*, un article intitulé, "Les fondements spirituels de l'éducation corporelle et de la danse dans l'État national-socialiste"³⁰. Il est signé communément par Hans Hinkel, commissaire d'État de Prusse et chef du Front de combat à Berlin, Gustav Schäfer, chef de la Fédération nationale des enseignants allemands de gymnastique et de sport au sein du NSLB, et Rudolf Bode. Texte fondateur, il constitue la première base idéologique de la culture corporelle sous le Troisième Reich. Rudolf Bode le complète en octobre et en décembre 1933 par deux discours, "Le caractère allemand dans l'éducation corporelle" et "La gymnastique et la danse dans l'État national-socialiste", prononcés lors des soirées de conférence du Front de combat³¹.

²⁹ Rupert von Schumacher, "Bauerliche Leibeserziehung", in Hans Eggert Schröder, *op. cit.*, p. 33-37.

³⁰ Rudolf Bode, "Die geistigen Grundlagen für Körperbildung und Tanz im NS-Staat", in *Deutsche Kultur-Wacht*, septembre 1933. L'intégralité du texte allemand se trouve dans les annexes. Pour cette raison, nous ne reprenons pas les citations allemandes dans les notes de bas de pages.

³¹ Rudolf Bode, "Der Deutsche Charakter in der Leibeserziehung", in *Deutsche Kultur-Wacht*, 21 octobre 1933, n° 29, p. 10-12 ; "Gymnastik und Tanz im NS Staat", in *Deutsche Kultur-Wacht*, 23 décembre 1933, n° 38, p. 11-14.

On ne peut faire l'impasse de l'analyse de cet essai. Quoique connu des historiens de la danse, il n'a jusqu'alors jamais été commenté³². Il constitue pourtant un document incontournable de l'étude de la culture corporelle sous le Troisième Reich. La gymnastique et la danse y sont tour à tour passées en revue. Leurs styles sont critiqués et leurs fonctions sont réévaluées à l'aune des nouveaux besoins de l'État nazi. La tâche de restaurer le théâtre mystique, proche du théâtre *Thing*³³, est assignée à la danse, tandis que l'éducation des nouveaux héros du régime - le militaire, la mère, l'enseignant et l'artisan - est confiée à la gymnastique. Quoique signé par Hans Hinkel et Gustav Schäfer, ce texte a probablement été rédigé par Rudolf Bode. On y retrouve en effet la plupart de ses réflexions élaborées dans la décennie précédente. Aucun argument neuf ne figure dans ce document, si ce n'est la tournure idéologique de l'ensemble.

Cette publication représente un moment charnière dans l'histoire de la danse. Elle officialise la liaison entre les valeurs culturelles du mouvement moderne et les nostalgies régressives du nazisme. Des affinités philosophiques entre la conception moderne du corps, sa fonction sociale et l'idéologie nazie y sont pour la première fois clairement établies. On y retrouve les bases de l'approche moderne du mouvement, à savoir les principes de rythme, d'économie d'effort et de totalité, systématisés par Rudolf Bode durant les deux décennies précédentes. Les conceptions de ce dernier ne diffèrent pas fondamentalement de celles de Rudolf von Laban et Mary Wigman du corps visionnaire et du mouvement organique. Mais l'interprétation philosophique et politique qui en est faite, témoigne d'un ancrage définitif des valeurs culturelles de la danse dans les courants de pensée réactionnaires.

A l'époque de Weimar, le mouvement moderne est majoritairement présenté comme un humanisme, imprégné des valeurs d'expression de soi des Lumières allemandes. Les tendances ouvertement *völkisch* de Rudolf Bode sont alors marginales. Or, avec ce texte, c'est "l'humanisme régressif" du gymnaste qui s'impose, avec sa hantise nostalgique de la communauté raciale. La cohabitation des valeurs de liberté et des nostalgies obscurantistes dans les utopies du corps du début du siècle, encore possible sous Weimar, s'achève donc en septembre 1933 avec cette publication. L'interprétation réactionnaire de Rudolf Bode est érigée ici en modèle dominant. On assiste à un renversement culturel, la minorité *völkisch* du

32 Il est publié, au côté d'autres documents d'époque, dans le catalogue de l'exposition de l'Académie des beaux-arts de 1993. Mais l'analyse de son contenu, pas plus que celle de ses usages ne sont présentés. Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 118-120.

33 Le régime tente de faire du théâtre *Thing*, son théâtre officiel. Celui-ci se conçoit comme un théâtre total en plein air, qui a recours à la déclamation, aux chœurs chantés, aux orchestres percussifs, aux fanfares, ainsi qu'aux défilés et jeux de lumières. Reprenant le vieux nom des assemblées nordiques, son projet s'inspire des mystères chrétiens du moyen-âge, du théâtre grec et du principe wagnérien de l'oeuvre d'art totale. Ses thèmes puisent essentiellement dans la mythologie nordique. On consultera sur ce sujet les ouvrages de Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die "Thing-Bewegung" im Dritten Reich*, Marburg, Jonas, 1985, et de Hannelore Wolff, *Volksabstimmung auf der Bühne ? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Francfort, Peter Lang, 1985.

mouvement moderne de Weimar se présentant comme l'incarnation de la nouvelle avant-garde du national-socialisme.

Quelle est la finalité de ce texte ? Celui-ci ne peut être envisagé comme un programme de politique culturelle. S'il donne des éclairages intéressants sur le rôle du mouvement comme vision du monde et sur la fonction sociale du danseur et du gymnaste dans l'État nazi, il reste dans son ensemble extrêmement imprécis. Aucun projet de législation ou de financement de la danse n'est évoqué. Seule l'idée d'une "académie du mouvement" rappelle les anciennes propositions des congrès de la danse. De plus, la question de l'esthétique de la "danse national-socialiste" n'est abordée que de biais, par la mise en avant de la fonction politico-religieuse du mouvement, ou bien de façon négative, par la critique des ancrages culturels de la danse. Aucune note d'ordre technique ou scénographique n'étaye les arguments généraux avancés dans le texte.

Il ne peut non plus être considéré comme un instrument de censure. On a vu effectivement que la danse n'est pas interdite en tant qu'art au printemps 1933. Rudolf Bode n'est nommé qu'au mois d'avril à la tête du groupe de culture corporelle du Front de combat. A l'époque, les commissions de censure du Front de combat, chargées d'établir les listes noires des écrivains marxistes et des artistes juifs et d'organiser les expositions infamantes de la peinture expressionniste, sont déjà formées. Elles ne prennent pas en compte la danse. La publication de Rudolf Bode, qui date de septembre 1933, intervient donc après la période de violence qui a frappé le monde de la culture au printemps.

Le but assigné à cet essai est en réalité à la fois d'ordre stratégique et idéologique. Il est pour Rudolf Bode un moyen de rassembler les différentes mouvances de la culture corporelle. Publié à l'époque des débats sur la répartition des compétences culturelles entre le NSDAP et l'État, il constitue un enjeu de pouvoir. La démarche du gymnaste est inédite. La réflexion nationale-socialiste sur les beaux-arts, la musique et la littérature n'a pas eu son pendant dans la danse sous Weimar. Étant le premier à vouloir combler ce vide théorique, il espère par ce biais être placé à la tête de la culture corporelle dans le régime hitlérien. Une partie du milieu de la danse soutient les ambitions du gymnaste. Fritz Böhme et Mary Wigman, notamment, se déclarent favorables à ce texte³⁴.

34 Fritz Böhme, "Richtlinien für Gymnastik und Tanz", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 22 septembre 1933 ; Mary Wigman, "Gymnastik und Tanz", in *Gymnastik und Tanz*, 1934, n° 1. Leur adhésion les engage d'autant plus, qu'elle se fonde sur un discours idéologique et non sur une série de mesures institutionnelles ou sociales. La démarche des danseurs et des gymnastes qui rejoignent le Front de combat et la Ligue des enseignants nationaux-socialistes sur la base de ce texte est donc éminemment politique.

Si Rudolf Bode perd en 1934 l'exclusivité de la gestion des affaires de la danse, en revanche, les idées politiques développées dans son texte sont reprises par la suite, au moment du durcissement idéologique du régime. Elles influencent notamment quelques personnages incontournables de la Chambre théâtrale du Reich. Fritz Böhme approfondit considérablement la critique des valeurs d'intellectualisme, d'individualisme et d'internationalisme dans la danse, avant d'être nommé archiviste officiel de la danse en 1936. Gustav Fischer-Klamt, son assistant, est l'auteur des thèses raciales les plus extrémistes des années d'avant-guerre. Enfin, Rolf Cunz, le successeur de Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse en 1937, tente de nouveau de fondre les méthodes de danse et de gymnastique en une synthèse à visée idéologique.

b. Les usages corporels de la philosophie de Ludwig Klages

L'intérêt du texte réside essentiellement dans ses fondements philosophiques. On sait que la méthode de gymnastique d'expression de Rudolf Bode est entièrement inspirée par la philosophie vitaliste de Ludwig Klages. Pour la première fois, de façon militante, il tente de relier la pensée de son maître aux aspirations culturelles du national-socialisme. Il opère de cette façon une vaste mainmise idéologique sur les fondements de la culture corporelle. Ludwig Klages, installé en Suisse, ne semble pas partager les choix politiques de son disciple. Il critique l'arrivée des nazis au pouvoir et refuse le poste de professeur invité à l'Université de Munich que lui propose son collègue, le psychothérapeute Hans Prinzhorn, pour le semestre d'été 1933³⁵. Toutefois, la publication de ses ouvrages en Allemagne durant les années 1930 atteste de sa contribution à un courant philosophique anti-intellectuel qui nourrit largement les nostalgies de l'âge d'or du nazisme³⁶.

La critique des valeurs de la civilisation industrielle

Rudolf Bode introduit son essai par une critique des effets destructeurs de la civilisation technique sur la culture corporelle. Il voit dans la culture corporelle "une confusion des opinions plus que dans tout autre domaine culturel" et interprète celle-ci comme un signe de décadence générale du monde moderne. Ainsi, "l'ancienne éducation physique du XIX^e siècle n'est pas parvenue à appréhender dans sa totalité la jeunesse masculine. Elle l'a tout à la fois bâtie

35 Wolfgang Geinitz, "Hans Prinzhorn - Das unstete Leben eines ewig Suchenden", in *Hestia. Klages, Prinzhorn und die Persönlichkeitspsychologie - Zur Weltanschauung von Ludwig Klages. Vorträge und Aufsätze*, Bonn, Bouvier, 1982, p. 61.

36 La majeure partie de l'œuvre de Ludwig Klages est publiée aux éditions Barth de Leipzig. De nombreux ouvrages écrits dans les années 1910 et 1920 sont réédités sous le régime nazi (*Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, 1913, 1936 ; *Handschrift und Charakter*, 1917, 1936, 1940, 1943 ; *Vom kosmogonischen Eros*, 1922, 1941 ; *Der Geist als Widersacher der Seele*, 1929, 1936 ; *Goethe als Seelenforscher*, 1932, 1940, 1942). Quelques ouvrages sont également publiés pour la première fois durant les années 1930 (*Vom Wesen der Rhythmus*, 1933, *Geist und Leben*, 1934 ; *Vorschule der Charakterkunde*, 1937 ; *Vom Sinn des Lebens*, 1940).

solidement et puissamment et lui a retiré une chose difficilement restituable : la vraie élasticité de la jeunesse". De même, dans le ballet et la danse de société, "nous sommes arrivés au XIX^e siècle à cause de la domination de l'intellectualisme et sa sous-estimation du corporel à un déclin de l'art de la danse qui débouche aujourd'hui sur les danses de mode, avec leur suite de pas purement combinées et leur musique marquée de battements les plus primitifs". Le ballet ne produit plus que "des variations mortes, où le corps est rabaissé au rôle d'instrument de figures acrobatiques, géométriques et arithmétiques". La danse de société moderne, avec sa "confusion des lignes", incarne quant à elle "la danse non allemande du présent". Le commun dénominateur de cette décadence du mouvement est la pensée rationaliste. Ce que Rudolf Bode voit dans la gestuelle contemporaine, l'influence de la pensée abstraite, l'acculturation des styles ou la revendication de l'individualisme, est saturé de valeurs négatives. Il juge la civilisation technique d'abord à l'aune de ce qu'elle a détruit, à savoir la totalité communautaire du monde artisanal. Elle a contribué à rendre le peuple allemand "étranger aux manifestations de sa propre culture".

Au premier abord, ces critiques de Rudolf Bode ne diffèrent en rien des réflexions esthétiques élaborées par les nazis sous Weimar dans le domaine des beaux-arts et de la musique. Ses observations sur une danse vidée de ses forces créatives s'inscrivent dans le droit fil de la pensée antimoderniste du XIX^e siècle, riche terreau d'inspiration des idéologues du nazisme³⁷. Mais c'est avant tout dans la réflexion particulière de Ludwig Klages sur le concept de rythme qu'elles s'enracinent. L'opposition entre la notion de rythme et de cadence, mise à jour par le penseur dans son système de graphologie, incarne l'antinomie entre le monde naturel des origines et la civilisation moderne. Le rythme symbolise pour lui l'unité primordiale du cosmos et l'existence fusionnelle et harmonieuse de l'homme en son sein. La cadence, en revanche, incarne le principe froid et mécanique du monde industriel. La philosophie de Ludwig Klages vise à réhabiliter la loi de la totalité rythmique dans la culture, c'est à dire à redonner la priorité aux expériences extatiques de l'âme au détriment du principe intellectuel. Les observations critiques de Rudolf Bode sur la "confusion des lignes" du mouvement contemporain s'inspirent directement de la réflexion de Ludwig Klages.

L'avènement de la culture du mouvement

Ces affirmations ne sont pas nouvelles. Elles constituent le fondement pessimiste de la pédagogie de régénération, imaginée par Ludwig Klages et Rudolf Bode durant les années 1920. La reconquête de la trinité du corps, de l'âme et de l'esprit, lisible aussi bien dans le mouvement corporel que dans l'écriture, est le moyen pour eux de renouer avec la totalité

³⁷ On consultera sur ce sujet l'ouvrage de Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1961.

perdue du rythme cosmique. Leur volonté de régénérer les forces irrationnelles de l'homme est porteuse de visions révolutionnaires. Il s'agit pour eux de renverser l'ordre du monde en remplaçant sa cadence mécanique par le rythme organique des origines. Cependant, en 1933, Rudolf Bode va plus loin et entend concrétiser ces visions.

Dans son essai, il établit un parallèle direct entre la finalité révolutionnaire et réactionnaire de la culture corporelle et celle du national-socialisme. Les deux mouvements ont ceci de commun, qu'ils aspirent à mettre fin à la domination de la civilisation technique et à restaurer le monde germanique. Rudolf Bode estime pour cette raison que l'homme nouveau du nazisme et le gymnaste moderne sont appelés à s'unir dans une même figure idéale. De même que le mouvement nazi a favorisé le rapprochement de l'âme humaine avec "la respiration de la nature", en initiant "un chemin de l'extérieur vers l'intérieur", de même, "c'est la tâche de la gymnastique allemande que de préparer la voie, de faciliter la percée de l'intérieur vers l'extérieur (...). Une seconde nature remue au plus profond de l'homme et veut s'extérioriser". La culture corporelle est vue comme un moyen pour le national-socialisme de reprendre possession de l'homme germanique des origines.

Dès lors, le titre du texte, "Les fondements spirituels de la gymnastique et de la danse dans l'État national-socialiste" s'éclaire si on l'envisage non pas comme l'annonce d'un simple programme de soumission au régime, mais véritablement comme la nouvelle constitution fondamentale du mouvement corporel dans la société nationale-socialiste. Fondés sur trois notions simples, le rythme, l'économie d'effort et la totalité, les principes du mouvement mis à jour par Rudolf Bode sont présentés ici comme les nouvelles lois de la vie collective des Allemands³⁸. Leur finalité est révolutionnaire : renverser définitivement l'ordre ancien et imposer l'ordre nouveau. Rudolf Bode assigne donc une double fonction à sa méthode corporelle. Elle doit être à la fois une arme de combat contre le monde libéral, et l'élément fondateur, le principe vital de la nouvelle culture nationale-socialiste.

Le mouvement rythmique, sculpteur de l'homme nouveau

La première "loi" sur laquelle insiste Rudolf Bode, est celle du mouvement rythmique. Il estime urgent de "développer le sens vital dans les mouvements corporels". Le mouvement rythmique fonctionne sur deux principes. Le premier consiste à situer l'origine du mouvement dans les forces de pulsion inconsciente, et non, comme dans la gymnastique traditionnelle, dans

³⁸ Rudolf Bode présente ces trois principes comme les fondements du mouvement dans son ouvrage de 1920 (*op. cit.*, p. 24). On les retrouve à tous les niveaux d'interprétation du texte de la revue *Kultur-Wacht*. Un article, paru dans *Die Musik*, en août 1933, permet au gymnaste d'opérer une première translation idéologique. Il établit une équivalence directe entre les lois de son système, et ce qu'il nomme l'essence de toute culture, la totalité, l'élan et la religiosité ; "Die Bedeutung der körperlichen Bewegung für die Erneuerung der deutschen Kultur", in *Die Musik*, août 1933, n° 11, p. 811-816.

la volonté intellectuelle : "l'indice de tout véritable art du mouvement est le même que pour la musique : l'étincelle jaillissante, l'éclatement de forces cachées, (...) le développement des forces créatrices". Le second se fonde sur la notion de polarité, mise à jour par Ludwig Klages d'après le modèle du mouvement des astres dans l'univers. Le mouvement se décante en moments de tension et de relaxation, d'impulsion et de concentration. Un geste est capable de fluidité si sa tension polaire est respectée.

On retrouve dans ces propos toute la pensée de la régénération, développée par les mouvements de réforme de la vie à l'aube du XX^e siècle. Ses animateurs ont été marqués par le besoin de retrouver les traces d'une humanité naturelle mythique, vierge des blessures de la christianisation et de l'industrialisation moderne. Ils ont inauguré un nouveau type de communication plus direct avec le monde, qui a rendu ses droits aux pulsions profondes du corps et remis en cause la domination unilatérale de l'intellect dans la culture. L'accès retrouvé au mouvement rythmique est la preuve, en quelque sorte, de la fin de la domination du rationalisme sur les corps et de la régénération des forces créatives de l'individu. Ce discours de régénération des mouvements de réforme de la vie est cependant ambigu, car il débouche sur deux processus culturels aussi différents que la prise de conscience expressionniste de l'irréductibilité de l'individu et l'angoisse réactionnaire de la maladie collective.

Si les danseurs modernes optent à leurs débuts plutôt pour le premier modèle, Rudolf Bode en revanche choisit d'emblée le second. Sa réflexion est intrinsèquement raciste. Le corps élastique, en état de rêve, qui représente pour lui le matériaux primordial de l'homme nouveau du nazisme, est également un corps aryen. Son texte de 1933 est clair : "La force sanguine et l'enracinement dans le terroir seront désormais l'étalon de mesure que nous intégrerons à toutes les activités culturelles du peuple allemand, et plus particulièrement à l'éducation et surtout à l'éducation physique. Car bien plus profondément que la pensée, le corporel et le spirituel sont liés à l'origine de leur naissance, le giron allemand de la circulation sanguine (...)".

Rudolf Bode ne traite pas explicitement de la situation des danseurs et des gymnastes d'origine juive dans son essai, mais ce ton vindicatif à l'égard de la culture allemande et sa vision d'un cosmos perméable aux maladies de la civilisation sont dénués d'ambiguïté. L'émancipation religieuse des Juifs au XIX^e siècle, fruit de la civilisation des Lumières, leur assimilation civique, culturelle et professionnelle dans une Allemagne en pleine croissance industrielle, est vue comme un facteur aggravant de la dispersion de la communauté allemande, et donc de la dégénérescence du rythme.

Le mouvement ludique, restaurateur du monde artisanal

La seconde "loi" mise en avant par Rudolf Bode est celle de l'économie d'effort. Le gymnaste veut soumettre les exercices physiques au "régime de la performance sans déploiement d'énergie". Il s'agit de "trouver un mouvement corporel juste, naturel et spirituel comme condition nécessaire à toute véritable performance, que celle-ci soit quantitative, comme le sport militaire, ou qualitative, comme les activités artisanales, artistiques ou orales". Les performances sportives et industrielles ne sont plus soumises au régime de l'effort musculaire intensif et de la production automatisée. Désormais, elles sont définies, de la même façon que dans le système graphologique de Ludwig Klages, par rapport à la loi de l'expression ou niveau vital. Le corps-instrument, rationalisé, symbole d'une société soumise à la domination de la machine, est remplacé par un corps ludique et maître de lui-même, symbole d'une société où travail et loisir, productivité et créativité s'équilibrent harmonieusement.

Ce propos, une fois de plus, correspond aux conceptions de Rudolf Bode d'une éducation globale de l'homme, fruit de sa critique de la division traditionnelle des arts et des métiers en spécialisations autonomes³⁹. Il n'est pas différent non plus du discours sur les sociétés utopiques du début du siècle. Mais, dans le contexte du Troisième Reich naissant, cette conception du travail ludique, rythmé par les cycles de la nature, alimente principalement la nostalgie régressive de Walter Darré, nouveau ministre de l'Agriculture, d'un monde germanique fonctionnant en autarcie complète. Elle entretient donc déjà l'image trompeuse d'un Troisième Reich vivant pacifiquement de la terre et de l'artisanat, sur laquelle l'État s'appuiera pour masquer ses nouvelles formes d'exploitation du travail⁴⁰.

Dans cette perspective, le texte évoque quelques mesures à prendre parmi les métiers les plus valorisés de l'idéologie nazie. L'introduction du principe de l'économie d'effort à tous les échelons des activités socioprofessionnelles doit contribuer à la transformation de l'économie allemande en communauté de travail organique. Le premier domaine concerné est "l'éducation de la jeunesse à la défense militaire (...) - la tâche la plus urgente de notre temps". Il s'agit d'enseigner aux militaires "les règles du balancement rythmique de la marche (et) de la réaction rapide au bon moment". De même, pour la classe ouvrière et les cols blancs, "la conservation de l'élasticité corporelle" doit contribuer à renforcer "les liens entre le travail intellectuel et manuel". Pour l'enseignement, il s'agit "d'intéresser l'enfant à la personnalité entière du professeur et lui donner la possibilité non seulement de réfléchir au cours, mais aussi de le vivre". Enfin, la

³⁹ Rudolf Bode veut associer sa méthode rythmique au travail industriel. Il veut soustraire les gestes du travail à la chaîne et les cadences du travail nocturne de la domination de la machine et les soumettre au principe du mouvement organique ; Dr. Hans Frucht, "Über die körperliche Erziehung der Werkstätigen", in *Der Rhythmus*, 1930.

⁴⁰ Adelin Guyot, Patrick Restellini, *L'art nazi*, Bruxelles, Complexe, 1987, p. 128-133, 180.

mère, eu égard à ses nouveaux devoirs envers la patrie, doit recevoir un traitement spécial qui l'aide à retrouver son "unité spirituelle et corporelle" et à développer "les forces instinctives pour les tâches maternelles".

Le mouvement total, fondateur de la communauté nationale

Le principe de totalité parachève le texte et s'impose comme un impératif catégorique de l'idéologie nazie. Il est conçu comme la base "génétique" de la vie collective. Il détermine la structure "biologique" du plus petit élément constitutif de la société, l'individu en tant que trinité corps-âme-esprit, comme celle du corps général, la nation allemande : "La totalité organique de l'individu est la condition nécessaire à la totalité de l'État, de la même façon que chaque feuille d'un arbre sert à la fois l'ensemble et représente une forme individuelle". On retrouve ici l'image klagésienne d'un cosmos sacré, fonctionnant selon la loi des échanges interdépendants de l'écosystème. Le mouvement, une fois de plus, prend part activement à la réalisation de la totalité. Il annule la société anonyme et individualiste, et réalise l'avènement du peuple, rassemblé organiquement en un même corps : "La danse au moyen-âge et au XVIII^e siècle incarnait la totalité organisée du peuple (...). Toute cohésion de créatures distinctes ne peut s'accomplir que dans le mouvement commun". Le mouvement, dans sa version folklorique moyenâgeuse, ou comme ornement de la royauté absolue, est perçu ici comme un facteur essentiel de la formation de la nation. Il rassemble le peuple, non comme simple addition d'individus, mais comme entité en soi, fonctionnant selon ses propres modalités. Mieux, il est le cœur vivant de la nation, son principe vital. Il donne une nouvelle existence à la nation, non pas sous une forme abstraite, mais comme événement fusionnel, nécessitant la participation de tous.

Le théâtre représente un lieu particulièrement adéquat pour réhabiliter le mouvement dans ses fonctions politico-culturelles. Les visions de Rudolf Bode complètent ici celles des courants conservateurs d'un théâtre du peuple, conçu comme moment vivant de la fusion communautaire et lieu de formation d'une histoire mythique de la nation. Le texte propose d'associer la danse aux autres arts scéniques dans un théâtre total, proche en tout point du nouveau théâtre *Thing* du régime⁴¹. Les fonctions attribuées à la danse répondent parfaitement aux nécessités du nouveau théâtre national-socialiste. Danse mystique, elle doit permettre "la croissance du moi individuel en communauté avec le peuple et les dieux". Danse totale, elle doit "favoriser l'enracinement dans l'expérience vécue du peuple, afin de parvenir à une

⁴¹ Les affinités politiques et esthétiques du cercle Bode avec les courants favorables à ce genre théâtral sont clairement mises en évidence dans deux articles de Rudolf Bode, "Die Bewegung im Schauspiel", et de Werner Deubel, "Der deutsche Weg zur Tragödie" (in Hans Prinzhorn (éd.), *Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist, Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist, Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag 10 décembre 1932*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1932, p. 7-13, 46-57).

compréhension plus profonde du lien entre la parole et le geste et qu'un échange puisse se faire entre l'acteur et le spectateur". Danse de masse, elle doit contribuer à "développer le sens visuel de l'Allemand pour les mouvements organiques et la force d'expression des Allemands, car la cohérence de la nation dépend de la capacité d'interaction spirituelle". Enfin, danse engagée, elle est au service de la propagande nationale-socialiste : "Toute danse artistique doit trouver son origine et son écho dans le langage du mouvement du peuple (...). L'éducation du danseur de scène doit être telle que les exigences précises du travail scénique doivent s'accorder avec les besoins du public".

La conséquence ultime de la nazification du principe de totalité est le totalitarisme dans la danse. L'harmonie reconquise de la trinité corps-âme-esprit n'est plus synonyme d'épanouissement personnel et de liberté individuelle. L'intériorité de la danse est désormais entièrement déterminée par l'impératif de la collectivité : "Le peuple se rassemble dans la danse, dans le mouvement circulaire du tout sans que compte l'existence du moi individuel, car toute danse naît de l'éros, c'est-à-dire de la force à ressentir l'expression spirituelle du prochain (...). L'individu n'a d'existence qu'en relation avec le tout, de même qu'il n'a pas d'existence privée, mais se définit par rapport à sa responsabilité civique". Le danseur au théâtre endosse le double rôle de guide des masses et gardien des forces symboliques de la nation : "Tandis qu'il est du devoir de la danse folklorique d'emporter le spectateur dans le déploiement circulaire de la danse, il est du devoir de la danse artistique d'élever la vision par l'expression de la force spirituelle du danseur". De même, le pédagogue met ses talents au service de l'éducation de l'homme nouveau : "Les directives à ériger pour les professeurs de danse sont les mêmes que celles des éducateurs qui travaillent à la reconstruction du peuple".

L'intérêt du texte de Rudolf Bode de septembre 1933 réside essentiellement dans sa démarche théorique. Il constitue la première ébauche d'une interprétation nationale-socialiste de la culture corporelle.

Une brève comparaison avec la conception soviétique de la danse souligne la spécificité de l'analyse de Rudolf Bode. Il est intéressant de remarquer que les critères de jugement utilisés pour le ballet classique et la danse moderne en URSS sont inversement opposés à ceux mis en avant par Rudolf Bode. La danse classique survit à la fin du tsarisme. Elle est mise à contribution de l'édification du socialisme. De nouveaux ballets sont composés sur des thèmes sociaux, ainsi en 1927, *Le coquelicot rouge* de L. A. Lastschilin et W. D. Tichomirow, qui met en scène des héros positifs dans la figure de pêcheurs ou de travailleurs, ou en 1933, *Les flammes de Paris* de Wassili I. Wainonen, sur le thème de la révolution française. De même, les ballets du répertoire sont actualisés, par des décors réalistes et par l'introduction de portées

acrobatiques et de chorégraphies de masses⁴². La virtuosité du ballet est un argument de popularité auprès du public. Le théâtre du Bolchoï, nationalisé au lendemain de la révolution de 1917, est soutenu par le régime qui veut en faire le théâtre du peuple dans l'entre-deux-guerres⁴³. Cette situation est à l'opposé des principes énoncés par Rudolf Bode en dans son texte de 1933. Son jugement est catégorique : "Tout retour à la vieille technique du ballet est à combattre". Comme Fritz Böhme, il est d'avis que le ballet ne peut être un moyen d'identification de la culture allemande. Sa virtuosité est également pour lui un symbole de la sécheresse de la civilisation technique.

La danse moderne, en revanche, est censurée par le régime soviétique. L'Académie des Arts de Leningrad consacre en 1933 une conférence sur le thème de "l'épuration de la danse". Elle estime que la danse doit être "libérée de toute influence bourgeoise, afin de cesser de constituer le refuge de la contre-révolution"⁴⁴. Cette mesure vise principalement le courant d'Isadora Duncan, répandu depuis 1921 en URSS⁴⁵. La dimension intérieure et l'expression spirituelle dans la danse sont considérées comme une forme de "sentimentalité bourgeoise", contraire au nouveau mot d'ordre du réalisme soviétique. Des multiples styles de la danse moderne, on n'admet plus qu'une forme de gymnastique rythmique, enseignée aux masses ouvrières et étudiantes⁴⁶. Les "studios de danse plastique" sont rebaptisés "établissements techniques"⁴⁷. A l'explosion moderne du début des années 1920 succède donc un nouveau conformisme et un retour à la tradition classique. Une fois de plus, les points de vue s'opposent. L'expression de forces intuitives que l'on refuse en URSS est au contraire appréciée en Allemagne comme une marque d'authenticité. Certes, Rudolf Bode critique lui aussi l'individualisme dans la danse, ce qu'il appelle "les déshérences du don de soi faible et dépourvu de tension des manifestations de la danse soi-disant artistique de la dernière décennie". Mais son jugement concerne moins le genre en tant que tel que le dilettantisme, l'éclatement des styles et le culte des starlettes qui le menacent depuis la fin des années 1920. De même, les propos du gymnaste sur les mises en scène de masse nient la dimension privée de l'art. Mais, contrairement au mouvements gymniques collectifs en URSS qui sont conçus

42 Juri Grigorowitsch, Victor Vanslov, *Bolshoi-Ballett*, Weingarten, Kunstverlag, 1987.

43 Elizabeth Souritz, "Bolshoi Ballet", in Martha Bremser (éd.), *International Dictionary of Ballet*, Detroit, Londres, Washington, St. James Press, 1993.

44 "Informations internationales", in *Les Archives Internationales de la Danse*, décembre 1932, n° 1.

45 Isadora Duncan, favorable à la révolution russe, fonde une école près de Moscou en 1921. Dirigée par Irma Duncan, elle passe rapidement de quarante à mille élèves. Les "écoles d'art plastique", proches du style duncanien, se multiplient à Moscou jusqu'au milieu des années 1920 (Michel Drouskine, "La danse en URSS", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15.X.1933, n° 4). Elisabeth Souritz évoque la censure du courant moderne dans son article "Soviet choreographers of the twenties", présenté en novembre 1991 à Stockholm, lors du colloque de l'Association européenne des historiens de la danse (AEHD). En dépit du durcissement idéologique du début des années 1930, les héritiers de la danse libre semblent survivre souverainement en URSS, jusqu'à la fin de la période stalinienne (Carol Pratl, "The Isadora Duncan Retrospective", in *Newsletter*, printemps 1991, n°1, p. 5-7).

46 "Informations internationales", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 avril 1935, n° 2.

47 "Informations internationales", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 octobre 1934, n° 4.

comme des exercices techniques ayant une finalité didactique, la vision de Rudolf Bode est entièrement déterminée par la recherche d'une expérience mystique collective.

Les références à la technique d'un côté, et à l'irrationalisme de l'autre semblent bien être en définitive ce qui distingue les conceptions soviétique et nazie du mouvement. Deux métaphores illustrent ces deux imaginaires culturels opposés. La métaphore de la machine oriente le regard sur la danse en URSS. Elle évoque l'idée d'un mouvement construit artificiellement à partir d'un langage codé et reproductible. En revanche, la métaphore de la plante inspire l'ensemble de la réflexion de Rudolf Bode. Elle symbolise l'idée d'un mouvement conçu comme un processus de germination biologique. On retrouve derrière ces philosophies du mouvement les deux mythes fondateurs du réalisme soviétique et du national-socialisme, c'est à dire celui de la révolution prolétarienne et celui de la régénération de la race.

B. Mary Wigman et la communauté de danse de Dresde

1. Le rôle de l'Association allemande pour l'éducation corporelle

L'accès à de nouvelles archives rend désormais possible l'étude des modalités d'intégration de la mouvance wigmanienne dans les structures mises en place par le Troisième Reich. Les principales sources se sont limitées jusqu'à présent au fonds Mary Wigman de l'Académie des beaux-arts de Berlin. Les écrits personnels et les notes de travail de la chorégraphe qui y sont conservés représentent une source d'information de première importance sur la vie artistique de l'école de Dresde dans l'entre-deux-guerres. Néanmoins, l'absence d'archives administratives et de correspondances officielles a empêché jusqu'alors un véritable travail de reconstitution historique⁴⁸. Ce manque s'est fait d'autant plus ressentir pour les premières années du nazisme. Les carnets personnels de Mary Wigman ne peuvent en effet être exploités efficacement pour cette période qu'à condition d'être comparés à d'autres sources de nature différente. L'accès aux archives municipales et nationales des écoles Wigman et Palucca, la découverte d'une revue oubliée de la mouvance wigmanienne parue en 1933, de même que la rencontre d'anciennes danseuses formées à Dresde, permettent de multiplier les angles d'approches.

⁴⁸ C'est ce qui fait toute l'ambiguïté de la biographie de Hedwig Müller. Elle a eu le mérite d'être la première à dépouiller le fonds Wigman de l'Académie des beaux-arts de Berlin. Cependant, ayant travaillé exclusivement sur ces sources privées, elle s'est exposée au risque d'une perspective hagiographique.

a. Des revendications sociales et culturelles

L'Association allemande pour l'éducation corporelle (*Deutscher Körperbildungsverband* : DKV) est née au lendemain du Congrès de culture corporelle du mois de juin 1932, organisé par le professeur Fritz Klatt au bord de la mer du Nord⁴⁹. Présidée à Berlin par Gustav Fischer-Klamt, elle se conçoit comme une Union de pédagogues allemands de l'éducation corporelle (*Vereinigung Deutscher Körperbildungspädagogen*) et projette de s'étendre dans toutes les villes allemandes⁵⁰. Elle se compose de "membres ordinaires" (*ordentliche Mitglieder*) - en mai 1933, quarante directeurs d'écoles privées, enseignants, étudiants professionnels et réformateurs de l'éducation - de "membres d'honneur" (*Ehrenmitglieder*), ainsi que de "membres extraordinaires" (*ausserordentliche Mitglieder*), danseurs amateurs et "cercles d'amis"⁵¹. Elle englobe, tout en l'agrandissant, le réseau de l'ancienne Communauté allemande de danse de Mary Wigman. Le comité directeur rassemble, entre autres, Jutta Klamt, Margarethe Wallmann, Elisabeth Wigman et Heide Woog, ainsi qu'à partir de mai 1933, Ernst Ferand de l'école Hellerau-Laxenburg et Gret Palucca. Le "comité ouvrier" (*Arbeitsausschuss*) comprend une vingtaine de personnes, dont l'écrivain Fritz Böhme⁵². La revue trimestrielle *Kontakt. Körper-Arbeit-Leistung*, éditée par Gustav Fischer-Klamt entre janvier et septembre 1933, fait office d'organe d'information officiel.

Le DKV n'est pas une organisation politisée à ses débuts. Ses orientations, essentiellement éducatives, ne tiennent pas compte non plus des tensions à l'oeuvre dans la culture judéo-allemande, ainsi que le prouve la présence de danseuses juives allemandes - Margarethe Wallmann et Mira Schewelow, élève de Jutta Klamt ayant ouvert une école à Tel Aviv⁵³. Le congrès de juin 1932, qui rassemble les représentants de l'éducation hygiénique moderne, de la gymnastique d'entretien et de la danse rythmique, a pour mot d'ordre "l'unité de l'éducation corporelle allemande comme nécessité vitale et devoir culturel". Les congressistes concluent sur la nécessité de lutter contre le cloisonnement de l'éducation corporelle en particularismes et de favoriser une synthèse des méthodes. Ils intègrent leur réflexion dans un projet global de réforme de l'éducation populaire et de la jeunesse. Ils expriment de même leur attente d'une reconnaissance institutionnelle et sociale et estiment que seule une politique interventionniste de l'État peut sauver leur profession de la crise économique⁵⁴.

49 Dr. Erich Rein, "Die Einheit der deutschen Leibeserziehung als Lebensnotwendigkeit und Kulturaufgabe", in *Kontakt*, janvier 1933, n° 1, p. 1-2.

50 "Tageschronik", in *Die Musik*, décembre 1932, p. 238.

51 "Verbandsnachrichten", in *Kontakt*, août 1933, n° 3, p. 50.

52 *ibidem*.

53 "Aus dem Arbeitskreis der DKV-Mitglieder", in *Kontakt*, janvier 1933, n° 1, p. 14-15.

54 Dr. Erich Rein, "Die Einheit der deutschen Leibeserziehung als Lebensnotwendigkeit und Kulturaufgabe", in *Kontakt*, janvier 1933, n° 1, p. 1-2.

Ce rapprochement tardif entre les sphères de la gymnastique et de la danse marque une nouvelle phase dans le développement des métiers de l'éducation corporelle. De façon analogue aux positions prises à la fin des années 1920 par Rudolf Bode et Franz Hilker, le rassemblement de juin 1932 prend le contre-pied de l'évolution amorcée lors des congrès des danseurs. L'avenir n'est plus dans la séparation des sphères de la gymnastique et de la danse en professions indépendantes, mais dans la défense des intérêts communs de leurs représentants. La montée dramatique du chômage en Allemagne est la raison principale de ce renversement d'alliance. L'ancien cercle wigmanien a payé cher son refus de syndicalisation au moment des congrès de la danse. Les danseurs libres et les pédagogues, sans protection sociale ou statutaire, se sont trouvés particulièrement démunis face à la crise. Le DKV inaugure à son tour, la politique syndicale de la mouvance Laban instaurée depuis 1928 au sein de l'Association allemande des choristes et des danseurs. En ouvrant des cours pour les chômeurs et en créant une assurance contre les accidents, le DKV peut lui aussi soulager les problèmes des écoles et des groupes privés⁵⁵. Le rapprochement des gymnastes et des danseurs a ainsi l'allure d'une stratégie d'alliance ponctuelle entre groupes professionnels nouvellement constitués, qui éprouvent un égal besoin de soutien social et institutionnel.

b. Les contacts avec les organisations nazies

La politisation de l'association au moment de l'arrivée des nazis au pouvoir, résulte principalement de l'influence du couple Klamt. Tous deux entrent au NSDAP le 1er mai 1933⁵⁶. A cette époque, Gustav Fischer-Klamt déclare dans un "Avis du DKV à ses membres et à ses écoles" que les "pédagogues et artistes du DKV adhèrent collectivement au Front de combat pour la culture allemande, afin de concrétiser leur volonté de collaboration culturelle active au sein du (nouvel) État". Il prévoit également l'intégration de l'association, au début de l'été, dans les structures du NSLB⁵⁷.

Le printemps 1933 inaugure une période de grande activité de socialisation idéologique. Les écoles berlinoises du DKV participent en avril aux expositions "La femme" et "L'hygiène, le sport, la santé"⁵⁸. La revue *Kontakt* fait de la publicité pour des institutions *völkisch*, telle l'Académie pour la régénération de la vie, ou la Communauté de travail pour la réforme de l'industrie⁵⁹. Fritz Böhme joue un rôle d'intermédiaire politique entre le DKV et la Ligue du Reich pour le folklore et la patrie (*Reichsbund für Volkstum und Heimat*), créée en septembre

⁵⁵ "Verbandsnachrichten", in *Kontakt*, janvier 1933, n° 1, p. 13-14.

⁵⁶ L'adhésion de Jutta Klamt est indiquée dans un courrier du NSDAP adressé au ministère de la Propagande, le 8 juin 1939 ; BA Potsdam, R 55, RMVP, n° 167. Celle de Gustav Jo Fischer-Klamt est donnée dans un questionnaire du NSDAP, daté du 6 juillet 1939 ; BDC, "Parteistatistische Erhebung 1939".

⁵⁷ Gustav Jo Fischer-Klamt, "Bekanntgabe des Deutschen Körperbundesverband E. V. an die Mitglieder und Schulgruppen", in *Kontakt*, mai 1933, n° 2, p. 17-18 ; *Der Tanz*, juillet 1933, n° 7.

⁵⁸ "Ausstellungen in Berlin", in *Kontakt*, mai 1933, n° 2, p. 28.

⁵⁹ "Nachrichten", in *Kontakt*, mai 1933, n° 2, p. 32.

1933 dans le cadre de l'organisation nationale-socialiste "La force par la joie"⁶⁰. Gustav Fischer-Klamt quant à lui, informe en mai le nouveau ministère de la Propagande de son projet d'instaurer un "Jour de la gymnastique et de la danse" dans le calendrier des fêtes officielles du régime⁶¹. Il contacte également le conseiller ministériel Otto Laubinger afin d'obtenir l'aval du ministre de la Propagande pour les spectacles de l'association⁶². Étant directeur du Département de gymnastique et de danse de l'Institut des sciences naturelles populaires 'Urania' (*Institut für volkstümliche Naturkunde*), il projette d'y donner, à l'automne, un cycle de spectacles et de conférences⁶³. Il est prévu que la première soirée, intitulée "La musique de la nouvelle danse", soit introduite par Fritz Böhme (avec les orchestres de percussion des écoles Klamt et Wigman et leurs dirigeants, Walter Schönberg et Hans Hasting). La seconde soirée doit être dédiée au thème du "travail gymnique au service de la nation" (en présence des écoles berlinoises du DKV). Gustav Fischer-Klamt y présente notamment le programme de l'école Jutta-Klamt comme "la première oeuvre de danse, qui établit un lien direct avec la nouvelle époque"⁶⁴. Enfin, la dernière soirée doit être axée autour du thème "Mouvement et race" et envisage, entre autres, la présentation du jeu dansé *Thyll* de Lola Rogge⁶⁵.

Les mois d'installation du pouvoir national-socialiste sont perçus par les dirigeants du DKV comme un moment d'espoir. Gustav Jo Fischer-Klamt, informant en septembre 1933 Otto Laubinger au ministère de la Propagande, de l'intégration de l'association dans le NSLB, écrit : "Nous sommes parfaitement satisfaits de cette intégration, car elle a donné au domaine (de la culture corporelle) une grande unité, et c'est pour moi un plaisir que d'y avoir contribué par mes écoles"⁶⁶. De façon analogue à Rudolf Bode, la révolution hitlérienne est pour lui le signe de la révolution prochaine de la culture corporelle. Dans un article intitulé "À tous" de la revue *Kontakt*, Jutta Klamt présente l'engagement idéologique de son mouvement comme l'aboutissement d'un long processus de maturation : "Tous ceux qui - au-delà des ambitions égoïstes - se sont engagés pour l'idée de la gymnastique et de la danse allemande et ont combattu pour elle n'auront pas à prouver leur aptitude au mouvement national-socialiste, car leur travail - pour ceux qui le prennent au sérieux - est depuis toujours orienté de façon telle qu'il est considéré comme un bien de la communauté du peuple allemand".

60 "Verbandsnachrichten", in *Kontakt*, août 1933, n°3, p. 52.

61 "Ausstellungen in Berlin", in *Kontakt*, mai 1933, n° 2, p. 29

62 Courrier du 1er juillet 1933 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

63 "Verbandsnachrichten", in *Kontakt*, août 1933, n°3, p. 51.

64 Courrier du 1er juillet 1933 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

65 Courriers de Gustav Fischer-Klamt adressé à Otto Laubinger, les 31 octobre 1933 et 15 novembre 1933 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

66 "Wir sind über diese Eingliederung sehr erfreut, denn sie hat diesem Gebiet die grosse Einheit gegeben und es ist für mich eine kleine Freude durch die Eingliederung der von mir geführten Schulen einen wesentlichen Teil mitgearbeiten zu haben", in Courrier du 15 novembre 1933 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

Cet accueil favorable des autorités nazies n'est pas sans contrepartie. Le couple Klamt attend avant toute autre chose un soutien officiel des écoles privées : "La gymnastique et le mouvement de la danse allemands attendent de l'État - à l'égard duquel ils sont sans arrière pensée - qu'il introduise aussi le travail de la gymnastique et de la danse dans les grandes tâches de l'éducation du peuple". C'est dans cette perspective que Jutta Klamt appelle les membres du DKV à se soumettre au principe du *Führer* : "Vous saluerez cette reconnaissance de votre long travail pour le grand front de la rénovation nationale, sociale et culturelle, et par une profession de foi sincère envers ces devoirs, par un refus de toute phraséologie vide (...), vous manifesterez votre forte volonté de collaboration"⁶⁷.

2. La stratégie d'intégration des écoles Wigman

a. L'adhésion aux organisations de la "mise au pas"

L'adhésion des écoles Wigman au nouveau profil politique du DKV est officielle jusqu'en juillet 1933. Elisabeth Wigman, la soeur cadette de la chorégraphe, directrice de la filiale de Leipzig, représente la mouvance wigmanienne, durant la tournée du Groupe Wigman aux États-Unis. Cette initiative ne contredit pas les intentions de Mary Wigman, puisque celle-ci entreprend dès son retour une série de rencontres avec les nouvelles autorités culturelles. Elle participe entre autres aux réunions mensuelles du DKV à Berlin, discute avec Rudolf Bode⁶⁸, prend contact avec le ministère de l'Éducation de Saxe et le Comité du Reich pour les Exercices corporels (*Reichsausschuss für körperliche Übungen*), demande également un rendez-vous personnel avec Hans Hinkel, responsable du Front de combat à Berlin et commissaire au ministère prussien des Cultes⁶⁹. Mais, c'est seulement à la mi-juillet 1933, au lendemain d'un congrès de deux semaines du cercle Wigman à la maison-mère de Dresde, que la décision est prise d'entrer officiellement dans les organisations culturelles nazies. Le congrès rassemble l'ensemble des pédagogues des écoles Wigman d'Allemagne, de nombreux anciens élèves, ainsi que les membres des écoles Palucca de Dresde et Trümpy de Berlin. Il comporte des groupes de réflexion, des conférences, des spectacles et des ateliers pratiques. Son but est d'élaborer des directives pour l'avenir de l'éducation en danse⁷⁰.

67 "Alle, die verantwortungsvoll im erweiterten Sinne, -über kleinliche egoistische Ziele hinaus für diese Idee der Gymnastik und des deutschen Tanzes eintraten und dafür gekämpft haben, werden ihre Arbeit nicht erst auf die Möglichkeit einer Eignung in Bezug auf die Förderungen der nationalsozialistischen Bewegung hin prüfen müssen, denn die Arbeit derer, die es ernst meinten, war von jeher so gerichtet, dass sie als Gut der deutschen Volksgemeinschaft betrachtet wurde" ; "Sie werden es daher begrüßen, diese Erkenntnisse ihrer langjährigen Arbeit an die grosse Front der nationalen, sozialen, und kulturellen Erneuerung heranzuführen und durch ein ehrliches Bekenntnis zu diesen Aufgaben, durch eine Absage an alles eitle Phrasentum und Abseitsstehen ihren starken Willen zur Mitarbeit bekunden" ; Jutta Klamt, "An Alle", in *Kontakt*, mai 1933, n° 2, p. 19.

68 Note du 6 mai 1933 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-1934", n° 83/73/149.

69 Courrier du 3 mai 1933 ; BDC, RKK, dossier Mary Wigman, n° 2200/0603/06.

70 Note du 1-15 juillet 1933 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-1934", n° 83/73/149.

Le 11 juillet, à l'issue du congrès, Gret Palucca, Berthe Trümpy et Mary Wigman adressent une circulaire commune à l'ensemble des congressistes, dans laquelle elles déclarent : "La question de l'adaptation de nos entreprises d'enseignement aux nouvelles organisations professionnelles du Reich nous a conduites, après de minutieux pourparlers, à une décision. Dans l'intérêt de la chose, comme dans celui des relations avec les représentants de notre travail, nous voulons aujourd'hui vous rendre compte de ces questions. (...) Nous nous engageons à rejoindre les réalisations de la nouvelle organisation (DKV), afin que notre travail contribue, lui aussi, de son côté, à une mise en valeur fructueuse de l'éducation de la nouvelle communauté du peuple allemand. Nous avons décidé de nous intégrer au NSLB, ainsi qu'au Front de combat pour la culture allemande"⁷¹. A la suite de cette décision, les écoles Palucca, Trümpy et Wigman (dont les filiales de Hambourg et Chemnitz) se fédèrent en un Groupe uni des écoles Wigman (*Wigman geschlossene Schulgruppe*), dirigé par Mary Wigman et intégré à la hiérarchie du NSLB comme "Groupe régional de Dresde" (*Ortsgruppe*)⁷². Son fonctionnement juridique est défini de façon identique à celui des groupes régionaux du NSDAP : le respect du principe d'autorité, l'application du paragraphe aryen et la volonté d'étendre l'organisation à un plus grand nombre. La circulaire du 11 juillet stipule expressément chacune de ces exigences. Le règlement du groupe décrète d'une part, que "les conditions personnelles et spéciales pour l'autorisation à devenir membre (paragraphe aryen, etc.) seront envisagées de façon stricte"⁷³. Il stipule d'autre part, que le versement des cotisations annuelles au NSLB et au Front de combat, ainsi que le règlement des questions artistiques et pédagogiques se font exclusivement à l'école centrale de Dresde. Enfin, les membres sont encouragés à favoriser la création d'autres "communautés de travail régionales" (*örtliche Arbeitsgemeinschaft*). À la mi juillet 1933, plus de quarante membres composent le Groupe uni des écoles Wigman⁷⁴.

Mary Wigman publie en janvier 1934 un article dans la revue *Gymnastik und Tanz*, l'organe d'information du NSLB, qui apparaît comme un commentaire favorable aux thèses de Rudolf Bode. Elle donne à son tour une dimension politique au discours d'union de la

71 "Die Frage der Einordnung unserer Unterrichtsbetriebe in die neugegründeten beruflichen Reichsorganisationen haben wir auf Grund eingehender Verhandlungen nunmehr zur Entscheidung gebracht. Wir fühlen uns im Interesse der Sache sowohl wie um des Kontaktes mit den Vertretern unserer tänzerischen Arbeitsweise willen verpflichtet, Sie heute über unsere Entscheidungen zu diesen Fragen zu orientieren. Mit dieser Orientierung verbinden wir gleichzeitig die Aufforderung, sich in der sich aus folgenden Ausführungen ergebenden Weise der neuen Organisation anzuschließen, um auch Ihrerseits dazu beizutragen, dass unsere Arbeit fruchtbare Verwertung der bei der Bildung der neuen deutschen Volksgemeinschaft findet" ; in "An die diplomierten Schüler der Wigman-Schule-Dresden, der Palucca-Schule-Dresden und der Trümpy-Schule-Berlin", 11 juillet 1933, p. 1. Cette lettre ouverte nous a été transmise par l'universitaire berlinoise Marion Kant.

72 "An die diplomierten Schüler der Wigman-Schule-Dresden, der Palucca-Schule-Dresden und der Trümpy-Schule-Berlin", 11 juillet 1933.

73 "Die personellen und fachlichen Voraussetzungen für die Zulässigkeit der Mitgliedschaft (Arierparagraph etc.) werde strikte berücksichtigt" ; "An die diplomierten Schüler der Wigman-Schule-Dresden, der Palucca-Schule-Dresden und der Trümpy-Schule-Berlin", 11 juillet 1933, p. 2-3.

74 "An die diplomierten Schüler der Wigman-Schule-Dresden, der Palucca-Schule-Dresden und der Trümpy-Schule-Berlin", 11 juillet 1933, p. 3.

gymnastique et de la danse : "Proférer l'unité de la gymnastique et de la danse au niveau organisationnel est aussi important que reconnaître l'unité interne des deux domaines (...). Il serait absurde de vouloir assombrir par des visions régressives et pessimistes une situation porteuse d'avenir. Le devoir et les responsabilités qui nous attendent sont plus importants que le passé suffisamment accablé par la petite guerre des interprétations individuelles (...). Pour que le futur soit plus fructueux que le passé, il faut donc accepter sans condition la cohérence et l'origine commune de la gymnastique et de la danse. Cette reconnaissance impérative est la première condition nécessaire à la fertilisation de la pensée organisationnelle (...)"⁷⁵.

Des motivations multiples qui sont à l'origine de l'engagement politique des écoles de danse, celle de la misère économique est sans doute la première à invoquer. Mary Wigman déclare dans la conférence qu'elle donne au congrès de juillet 1933 : "Le fait est que nous sommes tous dépendants de la dure contrainte de la misère économique montante. Nous n'avons pas besoin de discuter de cette situation invariable qui nous pèse. Nous pouvons tout au plus déterminer de quelle façon la crise économique, devenue crise mondiale, touche, influence et transforme notre domaine spécial de travail"⁷⁶. Les tournées outre-Atlantique qui ont permis de financer l'école de Dresde se révèlent peu efficaces durant l'hiver 1932-33. Ce manque à gagner ne fait que couronner une situation financière en constante dégradation depuis le tournant des années 1930.

La situation est telle en 1933 que les écoles Wigman et Palucca ne peuvent plus fonctionner de façon autonome comme entreprises privées. Cette situation économique dégradée les place plus que jamais en position de demandeurs vis-à-vis des autorités culturelles. La démarche volontariste du Groupe uni des écoles Wigman durant l'été 1933 traduit cet état de fait. Leur engagement politique est ici à l'évidence le fruit d'un besoin de protection institutionnelle. Le cas de la filiale Wigman d'Hanovre illustre parfaitement les nouveaux rapports de dépendance qui s'instaurent dans la société allemande. La directrice de l'école, Tonia Wotjek, adresse le 3 novembre 1934 au ministère de la Propagande une demande de

75 "Das Bekenntnis zur Einheitlichkeit auf organisatorischem Gebiet ist gleichbedeutend mit dem Bekenntnis zur inneren Einheitlichkeit von Gymnastik und Tanz (...). Es wäre sinnlos, wollte man die aus Verantwortung und Zukunftsbereitschaft geschaffene Situation durch ein pessimistisches Nachrückwärtsschauen verdunkeln. Was an Aufgaben und Arbeit vor uns liegt ist wichtiger als die vom Kleinkrieg der Einzelauffassungen oft genug belastet gewesene Vergangenheit (...). Soll sich die Zukunft fruchtbarer gestalten als die Vergangenheit es vermochte, so gilt es das eine, die Zusammengehörigkeit von Gymnastik und Tanz, als aus einer gemeinsamen Wurzel stammend, ohne Vorbehalt anzuerkennen. Diese gegenseitig verpflichtende Anerkennung ist die erste und notwendigste Voraussetzung zur Fruchtbarmachung des organisatorischen Gedankens" ; Mary Wigman, "Gymnastik und Tanz", in *Gymnastik und Tanz*, 1934, n° 1, p. 12.

76 "Tatsache ist dass wir alle unter den harten Zwang des ständig gesteigertens Wirtschaftsnot stehen ! Wir brauchen daher auch nicht über die unabänderlichen Situation zu diskutieren, die sich aus dem Druck ergeben, der auf uns lastet. Wir können lediglich feststellen, in welcher Weise die Wirtschaftskrise, die zur Weltkrise angewachsen ist, unser speziellen Arbeitsgebiet betrifft, beeinflusst und verändert" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Vortrag zur Tagung July 1933. 'Meine lieben Freunde'", n° 83/73/1602.

subvention, en échange de quoi elle accepte de participer gratuitement aux manifestations des SA et des organisations nationales-socialistes ou aux mises en scène théâtrales en plein air⁷⁷.

b. A la conquête des ministères

La démission de Mary Wigman, le 31 mars 1934, de la direction du Groupe local de Dresde du NSLB, ne doit pas être interprétée comme un renoncement aux orientations définies précédemment⁷⁸. Les raisons de ce départ ne sont pas politiques. Elles relèvent d'un problème purement organisationnel. La gestion pédagogique des cinq filiales de l'école (situées à Chemnitz, Erfurth, Stuttgart, Hambourg et Hanovre), ainsi que l'organisation artistique des tournées - celle du début de l'hiver 1934 est un grand succès⁷⁹ - nécessite toute l'attention de la chorégraphe. Ce choix de concentration correspond en réalité à une seconde étape de l'intégration au régime. Le DKV a été dissout en septembre 1933, après avoir joué son rôle d'organisation intermédiaire durant les mois de la "mise au pas"⁸⁰. Les écoles de danse ont depuis trouvé leur place dans les organisations nationales-socialistes. Elles participent régulièrement aux manifestations du NSLB, ainsi le congrès régional de Dresde de décembre 1933, où le Groupe Palucca danse la *Valse du Kaiser* de Johann Strauss⁸¹, ou encore les tournées du Secours hivernal (*Winterhilfswerk*) des années 1934-36, auxquelles contribuent les élèves de Mary Wigman⁸². Après avoir franchi l'étape de la "mise au pas", il s'agit désormais de gagner une place dans les nouvelles structures ministérielles. Le Groupe uni des écoles Wigman perdure officieusement dans cette seconde phase. Gret Palucca s'associe fréquemment aux courriers de l'école Wigman, adressés au ministère de la Propagande.

L'enjeu, cette fois-ci, est certes économique, mais avant tout culturel. De la reconnaissance effective des écoles de danse moderne par les nouvelles autorités dépend l'avenir d'un art neuf et sa perpétuation comme tradition. C'est ainsi que l'entend Mary Wigman lorsqu'elle s'adresse, le 5 juillet 1934, au nouveau conseiller ministériel Otto von Keudell, chargé des affaires de la danse à la Chambre théâtrale du Reich. Elle dresse un bilan avantageux de son école, la présentant comme l'école de danse ayant la plus grande surface en Allemagne (330 m² d'atelier et 100 m² de communs), et soulignant le caractère modèle de son organisation : une maison-mère entourée de filiales, liées les unes aux autres par un programme éducatif capable de produire "une culture de danse exemplaire et de haut niveau". Elle dévoile clairement

77 Courrier daté du 3 novembre 1934, in BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

78 Bilan de l'école Wigman du 1er avril 1933 au 31 mars 1934, daté du 1er septembre 1934 ; StA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400, Bd. I.

79 Notes des mois de mars et avril 1934 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-1934", n° 83/73/149.

80 "Arabesken", in *Der Tanz*, n° 12, décembre 1933.

81 *idem*.

82 Bilans annuels de l'école Wigman des années 1934-35 et 1935-36, datés respectivement du 1er septembre 1934 et du 31 juillet 1935 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-1934", n° 83/73/149.

les ambitions qu'elle nourrit pour son oeuvre et ses attentes vis à vis des autorités : "(...) L'évolution cruciale de ces derniers temps, si dommageable à la danse artistique allemande en raison des problèmes économiques des écoles, et que nous espérons dépasser grâce à vos mesures énergiques, nous place devant la nécessité d'instaurer une propagande particulièrement intensive. Cette propagande doit s'étendre à l'intérieur du pays et dans le monde entier et poursuit le but de rendre à notre école sa situation florissante antérieure d'institut d'avant-garde de la nouvelle danse allemande"⁸³.

Les démarches de la chorégraphe auprès du ministère de l'Éducation de Saxe et des autorités municipales de Dresde sont de même nature. Elle répète le 8 mai 1934 devant le maire, le Dr. Zörner, une conférence donnée quelques jours auparavant à l'École supérieure Lessing de Berlin, sur le thème "Le mouvement naturel comme fondement de la danse". Celui-ci visite l'école deux mois plus tard. Il est suivi en janvier 1935 par le docteur Dyck, conseiller supérieur du gouvernement au ministère de l'Éducation de Saxe. Les élèves de l'école sont invitées à la même époque à faire une présentation de "gymnastique allemande" à Berlin, devant les représentants du ministère de l'Éducation du Reich⁸⁴. Cette stratégie de séduction progressive des autorités culturelles régionales et nationales débouche sur la reconnaissance de l'importance culturelle de l'entreprise Wigman. En septembre 1934, le ministère de la Propagande invite la chorégraphe à créer un nouveau groupe de danse, dans le cadre du Festival allemand de la danse, et lui verse dans ce but une subvention de 17 750 RM⁸⁵. Le maire de Dresde accorde le 2 novembre 1934 deux bourses de la Fondation Georg Arnhold à des élèves originaires de Dresde⁸⁶. Le ministère de l'Éducation de Saxe, quant à lui, octroie à l'école, le 18 février 1935, une aide ponctuelle de 1 800 RM destinée à financer les bourses des élèves. Celles-ci passent sans transition de deux à trente et une⁸⁷. Selon le même procédé, Gret Palucca reçoit 900 RM pour créer un solo pour le festival de la Volksbühne de décembre 1934⁸⁸, ainsi qu'une subvention pour son école au début de l'année 1935⁸⁹. En 1935, la filiale Wigman de Hanovre,

83 "Die (...) sehr zum wirtschaftlichen Schaden der Schulen für den deutschen künstlerischen Tanz ausgeschlagene Entwicklung der letzten Zeit, die wir ja durch ihre tatkräftige Massnahmen zu überwinden hoffen, stellt uns vor die Notwendigkeit, eine besonders intensive Propaganda einzusetzen. Diese Propaganda muss sich auf das Inland und das gesamte Ausland erstrecken und erfolgt das Ziel, unsere Schule als führendes Institut für den neuen deutschen Tanz wieder in ihren früheren blühenden Stand zu setzen" ; courrier du 5 juillet 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

84 Courriers de Werner Hoerisch adressés au Ministère de l'Éducation de Saxe, les 8 avril 1934, 15 janvier 1935 et 25 janvier 1935 ; StA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400, Bd. I.

85 Courrier du 13 septembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

86 *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 avril 1935, n° 2.

87 Courrier du 18 février 1935 ; Bilan de l'école Wigman du 31 juillet 1934 au 31 mars 1935 ; StA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400, Bd. I.

88 Courrier de Rudolf von Laban et Otto von Keudell, adressé le 14 octobre 1934 à Gret Palucca ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

89 Bilan annuel de l'école Palucca du 1er septembre 1934 au 31 août 1935, daté du 31 août 1935 ; StA Dresden, Ministerium für Volksbildung, n° 18264-18265.

dirigée par Tonia Wojtek, se voit également attribuer par le ministère de la Propagande une subvention mensuelle de 100 RM, renouvelable à l'année⁹⁰.

c. La banalisation de l'antisémitisme

Cette stratégie de reconnaissance par l'État nazi n'est pas sans contrepartie. Les ambitions de Mary Wigman se font au prix d'une transformation radicale de la finalité culturelle de son école et des relations humaines qui se nouent en son sein. Les nouveaux liens financiers et administratifs qui se créent avec les institutions officielles débouchent sur des dépendances inédites. Croyant faire de son projet éducatif un modèle universel pour la culture allemande, la chorégraphe finit par se mettre au service d'une dictature en quête d'un habillage culturel. De même, au nom de la défense du renom national et international de son école, elle accepte de se soumettre progressivement aux rouages de la législation raciale. L'attitude de Mary Wigman à l'égard de l'antisémitisme est une question incontournable. Cependant, elle n'a jusqu'à présent pas été élucidée, faute de disposer d'une documentation suffisante.

L'acceptation de la législation antisémite

La chorégraphe est amenée dès 1933 à prendre des décisions graves concernant le sort des danseuses d'origine juive de son école. Le 5 août 1933, le Dr. Wilhelm Hartnacke, du ministère de l'Éducation de Saxe, envoie au Service scolaire du Conseil municipal de Dresde le courrier suivant : "En réponse à une requête soumise par la direction de l'école Wigman, le ministère accepte exceptionnellement, en considération de la situation particulière de cette école, que jusqu'à 5 % d'élèves d'origine non aryenne au sens de la Loi du Reich du 25 avril 1933 (étrangers du Reich selon cette définition non inclus) soient admises dans les classes professionnelles, cela à partir du prochain semestre du mois de septembre. Le ministère se réserve un autre règlement pour les instructions concernant l'application de cette loi et qui sont à attendre. La direction de l'école doit être avertie. A cela, il faut ajouter qu'il est nécessaire d'exercer la plus grande discrétion sur l'admission d'étrangers d'origine non aryenne, eu égard aux limitations posées contre les Allemands non aryens de l'Empire"⁹¹.

⁹⁰ Courrier de Schwebel à Tonia Wojtek, daté du 28 janvier 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

⁹¹ "Auf ein von der Leitung der Wigman-Schule unmittelbar angebrachtes Gesuch will es das Ministerium ausnahmsweise mit Rücksicht auf die besonderen Verhältnisse dieser Schule nachlassen, dass bis zu 5% Schülerinnen nichtarischer Abstammung im Sinne des Reichsgesetzes vom 25 April 1933 (Reichsausländer dieser Art nicht eingerechnet) in der Berufsausbildung dienenden Klassen aufgenommen werden dürfen, dies jedoch für den am 1 September 1933 beginnenden Lehrgang. Das Ministerium muss sich ausdrücklich eine andere Regelung für die zu erwartenden Ausführungsbestimmungen zu dem Reichsgesetz vorbehalten. Die Schulleitung ist hiervon in Kenntnis zu setzen ; hierbei ist nahezulegen, bei der Aufnahme nichtarischer Reichsausländer mit Rücksicht auf die den reichsdeutschen Nichtariern auferlegte Begrenzung grösste Zurückhaltung zu üben", courrier du 5 août 1933 ; StDA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400, Bd. I.

Cette lettre laisse entendre que l'école Wigman a demandé de sa propre initiative de pouvoir accueillir dans ses classes un nombre d'élèves juives allemandes et étrangères supérieur à celui officiellement accepté. A l'époque, la définition de la judéité n'est pas encore clairement fixée. Les "Juifs" sont encore considérés comme des "Allemands du Reich" (*Reichsdeutschen*). La distinction se fait par l'ajout de l'adjectif "non aryen", comme le montre ce courrier administratif. Selon la même logique, les "Juifs" appartenant à d'autres nationalités sont regroupés sous le terme général "d'étrangers du Reich d'origine non aryenne" (*nichtarische Reichsausländer*). Ce n'est qu'avec les lois de Nuremberg du mois de septembre 1935, intitulées "lois sur la protection du sang allemand", que les Juifs allemands sont définitivement séparés des "citoyens du Reich" (*Reichsbürger*) et classés comme "citoyens nationaux de droit inférieur" (*Staatsbürger minderer Recht*)⁹². Cette relative imprécision des termes en 1933 n'empêche cependant pas le régime d'étendre la législation antisémite dès cette année à tous les domaines de la société. La loi du 25 avril 1933, mentionnée dans le courrier du Dr. Hartnacke, concerne les collèges et les écoles supérieures. Elle vise à prévenir les risques de "surpopulation" (*Überfüllung*) en leur sein. Pour ce faire, elle limite à 5 % au maximum le quota d'élèves juifs acceptés dans les effectifs globaux de chaque école et réglemente à 1,5 % le quota des nouveaux arrivants⁹³. C'est ce dernier pourcentage qui est réévalué à la hausse pour l'école Wigman (5 %). La loi du 25 avril 1933 ne mentionne pas le sort des Juifs étrangers. Le Dr. Hartnacke reste pour cette raison relativement imprécis sur leur sort et se contente d'inviter l'école à s'en tenir à des limites "acceptables".

La lettre envoyée initialement par la direction de l'école Wigman au ministère de l'Éducation n'a pu être retrouvée. Il est donc impossible de savoir précisément en quels termes l'école a formulé sa demande. Au premier abord, la réponse du ministère de l'Éducation semble suggérer que l'école Wigman aurait voulu contourner les premières lois raciales. On pourrait en conclure que l'école aurait exercé par ce geste une forme de résistance à l'antisémitisme. Or il n'en est rien. Cette demande ne peut être interprétée comme un acte de solidarité humaine à l'égard des danseuses d'origine juive. Ceci pour plusieurs raisons.

La première raison est que la demande de l'école Wigman a été précédée par deux gestes, dont l'interprétation ne prête pas à confusion. Le renvoi en avril 1933 de Fred Coolemans (auquel s'ajoute celui de Tille Rössler de l'école Palucca) et l'introduction du paragraphe aryen dans le règlement du Groupe uni des écoles Wigman peuvent être considérés comme les premières étapes d'un engrenage sans retour. La seconde raison est que le Dr. Wilhelm Hartnacke, qui répond à la requête de l'école, est un ardent défenseur du système éducatif "nordique", compris au sens racial du terme. Selon lui, un bon éducateur est celui qui met en

⁹² Hubert Schorn, *Die Gesetzgebung des Nationalsozialismus als Mittel der Machupolitik*, Francfort sur le Main, Vittorio Klostermann, 1963, p. 84-88.

⁹³ Heinz Boberach, *Jugend unter Hitler*, Düsseldorf, Droste, 1982, p. 163.

valeur dans son enseignement les liens organiques qui unissent les individus à leur environnement⁹⁴. S'il accorde à l'école Wigman cette mesure d'exception, ce n'est donc pas par humanisme, mais au contraire parce qu'il estime que l'école répond à sa conception de l'éducation allemande. Son intention est d'intégrer celle-ci dans la politique culturelle du gouvernement de Saxe. C'est effectivement ce qu'il fera en 1935 en soutenant officiellement la tournée de Mary Wigman en Pologne⁹⁵.

La troisième raison se trouve dans la nature même de la demande de l'école Wigman. Quoique celle-ci aille dans le sens d'une application libérale des lois antisémites, elle n'en est pas moins la preuve que l'école accepte d'introduire le principe des quotas ethniques dans la gestion de ses affaires. Le fait d'avoir adopté déjà en juillet 1933 le paragraphe aryen dans le règlement intérieur du Groupe uni des écoles Wigman en est une première preuve. Par la suite, d'autres faits confirment cette démarche. En février 1935, l'école bénéficie de deux bourses d'étude accordées par le Dr. Hartnacke et consent à la contrepartie exigée par le ministère de l'Éducation, à savoir que ces bourses doivent être allouées à des "élèves particulièrement doués, de nationalité et de sang allemand"⁹⁶. En mai 1937, le maire de Dresde, le Dr. Zörner, demande aux écoles Wigman et Palucca de lui communiquer un bilan du nombre de danseuses juives allemandes ayant suivi une scolarité depuis 1933. Le secrétariat de l'école Wigman répond que trois "Juives" et une "demie Juive" ont participé aux cours en 1933, deux "demies Juives" en 1934, puis plus aucune par la suite⁹⁷. Selon la même procédure, le secrétariat de Gret Palucca déclare que deux "Juives" étaient inscrites en 1933, une seule en 1935, en 1936 et en 1937, et qu'aucune "demie Juive" n'a suivi de cours⁹⁸. Quelle que soit la véracité de ces déclarations, ces démarches entreprises par les deux écoles les plus célèbres de Dresde attestent moins d'un souci de protéger les danseuses d'origine juive que d'une volonté d'entretenir de bonnes relations avec les autorités culturelles. Ceci est d'autant plus valable dans le contexte de 1933, que le Groupe uni des écoles Wigman est dans l'attente d'une reconnaissance officielle et d'un soutien financier de la part du gouvernement national-socialiste.

La quatrième raison réside dans la réglementation spéciale dont bénéficient les danseuses juives étrangères. Tout, en apparence, porterait à croire que l'école Wigman est un centre cosmopolite modèle. Les stages d'été, comme les cours annuels, le prouvent effectivement. On

94 Le Dr. Wilhelm Hartnacke expose ses idées dans son ouvrage, *Naturgrenzen geistiger Bildung*, Leipzig, Quelle und Meyer, 1930 ; pour un complément biographique, voir Ulfried Geuter, *Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1984, p. 278.

95 StDA Dresden, Hauptkanzlei, n° 146/68, Bd.I.

96 Courrier du Dr. Hartnacke, daté du 18 février 1935 ; StDA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400, Bd. I.

97 Courrier du 14 mai 1937 ; StDA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400, Bd. I. Outre Paula Padani, on peut compter Barbara Mettler, étudiante depuis juin 1931, qui quitte l'école en juin 1933, in Walter Sorell, *Mary Wigman, ein Verdnachtnis*, Florian Noetzel, Wilhelmshaven, 1986, p. 305.

98 Courrier du 24 mai 1937 ; StDA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1401.

compte parfois autant, voire plus d'étudiants étrangers que d'étudiants allemands. Les courriers d'anniversaire de la chorégraphe, qui affluent du monde entier à chaque automne, le confirment également⁹⁹. C'est avec les États-Unis, plus que l'Europe centrale, que le courant d'échange est le plus intense. Inauguré en 1931, au lendemain de la première tournée outre-Atlantique, il perdure jusque dans la seconde moitié des années 1930. Les danseuses américaines sont si nombreuses aux stages d'été - elles représentent toujours un cinquième, voire un quart des effectifs - qu'une partie des cours doit être donnée en anglais¹⁰⁰. Le voyage organisé par Virginia Stewart à l'occasion des Jeux olympiques se révèle fructueux. Dix-huit danseuses américaines se rendent avec elle au stage du mois de juillet, installé à Berlin, aux portes du stade olympique¹⁰¹. Dans ce contexte, on pourrait donc penser que l'école Wigman représente une exception dans un pays doublement fermé aux échanges internationaux par sa politique autarcique et par le boycott des pays étrangers¹⁰². Or, une fois de plus, la requête de l'école Wigman réclamant une réglementation spéciale pour les danseuses juives de nationalité étrangère ne peut être interprétée comme un acte de résistance à l'antisémitisme gouvernemental. On a vu en effet que la conception de Mary Wigman des échanges internationaux relevait d'un discours nationaliste et non cosmopolite. En outre, les danseuses juives représentant vraisemblablement une part importante du courant d'échange entre Dresde et les États-Unis, il est probable qu'elles constituent un apport financier non négligeable pour l'école Wigman. La politique d'ouverture internationale menée par Mary Wigman est donc doublement intéressée. La chorégraphe considère les danseuses étrangères non seulement comme d'utiles messagers, chargés de transmettre la *new german modern dance* hors des frontières de l'Empire, mais aussi comme des supports financiers de son entreprise privée.

Un scandale éclate à l'automne 1935, éclairant les choix culturels de Mary Wigman. Une ancienne élève, Friedl Braur, d'origine juive et installée en Égypte depuis 1932¹⁰³, publie en octobre 1935 dans *Der Tanz* un article au titre ironique, "Regard sur l'art de la danse allemand", dans lequel elle critique violemment les méthodes éducatives de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, qu'elle juge autoritaires et arbitraires¹⁰⁴. Hans Huber, le directeur pédagogique de l'école, réagit promptement à cet affront. Il envoie une lettre de protestation au ministère de la Propagande, dont le contenu est clairement antisémite. Il dénonce Friedl Braur comme une "fervente partisane du mouvement sioniste" qui a fait financer ses études à Dresde par "la société

⁹⁹ Mary Wigman mentionne cette affluence dans ses carnets et agendas.

¹⁰⁰ Les bilans annuels de l'école Wigman indiquent par nationalité le nombre d'étrangers présents aux cours annuels et aux stages d'été ; StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1400, Bd. I.

¹⁰¹ Un article de journal, glissé par Mary Wigman dans un album de photographies relate le voyage ; Akademie der Künste, Berlin, fonds Mary Wigman.

¹⁰² Jean-Marie Brohm, *Jeux olympiques à Berlin*, Bruxelles, Complexes, 1983, p. 48-98.

¹⁰³ Friedl Braur étudie chez Wigman entre février 1928 et juillet 1930. Elle enseigne ensuite à Tel Aviv, avant d'ouvrir vers 1932 un studio à Alexandrie ; Courrier d'Hans Huber au RMVP daté du 24 octobre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

¹⁰⁴ Friedl Braur, "Einblick in die deutsche Tanzkunst", in *Der Tanz*, octobre 1935, n° 10.

sioniste". Il s'offusque de la sévérité de son jugement, estimant que la danseuse ne peut évaluer de l'étranger la situation de la danse en Allemagne. Il critique enfin la politique éditoriale de la revue *Der Tanz*. Il juge la publication de cet article, qui "présente une image dégradée de l'ensemble du travail d'encouragement de la danse artistique", d'autant plus dangereuse que *Der Tanz* est "l'unique journal de danse allemand qui a une diffusion régulière et vaste à l'étranger (Paris, Varsovie, Prague, Londres, New York)". Il conclut : "Nous considérons comme dangereux pour la danse allemande que de telles tentatives de sape soient poursuivies et nous demandons que des mesures officielles appropriées soient prises"¹⁰⁵. Mary Wigman explique sa position dans une lettre jointe au courrier de Hans Huber. Elle s'attaque moins à l'auteur de l'article qu'à la politique éditoriale de la revue *Der Tanz* : "(...) Considérez-vous dans le contexte actuel qu'il est opportun d'envoyer une lettre à cette revue pour lui interdire à l'avenir de publier une quelconque photographie de moi ou de mon groupe de danse ? Je partage de toute façon l'idée que l'ensemble des danseurs allemands rompe ses relations avec cette revue, mais comment et par qui ceci peut-il être imposé ?"¹⁰⁶.

Éclatant peu de temps après l'annonce des lois de Nuremberg, qui consacrent l'exclusion des Juifs de la société allemande, ce conflit témoigne d'un net durcissement des positions. Mary Wigman affronte à l'époque les foudres des danseurs new-yorkais, qui remettent en cause son renom international en raison de sa collaboration avec le régime hitlérien. Or, viscéralement attachée à son rôle d'ambassadeur de la culture allemande dans le monde, la chorégraphe est piquée au vif par ces jugements sévères venus de l'étranger. Son courroux à l'égard de la revue *Der Tanz* est d'autant plus grand que la critique provient cette fois-ci d'une publication allemande. Mary Wigman estime qu'une telle ligne éditoriale est incompatible avec sa propre mission culturelle. Pourtant, son agressivité est infondée. L'ancien rédacteur juif, Joseph Lewitan, a été renvoyé de son poste en juillet 1933, et la revue est dirigée, depuis, par une équipe de journalistes conformistes¹⁰⁷.

Que Mary Wigman se plie en définitive si tôt à la législation antisémite du Troisième Reich peut s'expliquer de deux façons. Ambitieuse d'une part, la chorégraphe est fermement déterminée à profiter du changement de régime pour s'imposer au premier rang du nouveau paysage culturel. Elle est pour cela prête à négocier des compromis avec les autorités nazies. Patriote et nationaliste d'autre part, elle n'envisage sa mission artistique que comme une entreprise de défense des valeurs culturelles allemandes. De ce fait, elle croise, non sans

¹⁰⁵ Courrier d'Hans Huber au RMVP daté du 24 octobre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

¹⁰⁶ "Halten Sie es im Hinblick auf die Gesamtsituation für angebracht wenn ich an diese Zeitschrift einen Brief schicke, in welche ich ihr strikte verbiete, in Zukunft irgendeine Fotografie von mir oder meiner Tanzgruppe zu veröffentlichen ? Ich bin überhaupt der Meinung, dass die deutsche Tänzerschaft die Beziehungen zu dieser Zeitschrift abbrechen sollte, aber wie und durch wen ist es so etwas zu bewerkstelligen ?" ; Courrier de Mary Wigman au RMVP daté du 24 octobre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

¹⁰⁷ Conrad Nebe prend la direction de la rédaction de la revue après le renvoi de Joseph Lewitan en juillet 1933. Werner Suhr lui succède en 1936.

ambiguïté, l'un des principaux thèmes de l'idéologie nationale-socialiste. Toutefois, la chorégraphe ne peut être assimilée à une doctrinaire antisémite, comme le sont par exemple Gustav Fischer-Klamt et Fritz Böhme. Son attitude est plutôt comparable à celle, sans doute courante dans le contexte de l'époque, d'un chef d'entreprise confronté à la nécessité de défendre ses intérêts professionnels. Il n'empêche qu'avec l'arrivée des nazis au pouvoir, l'antisémitisme latent des décennies précédentes surgit pour la première fois dans la sphère publique sous un visage officiel. Mary Wigman contribue indéniablement à cette banalisation.

L'échec de la "symbiose judéo-allemande"

On peut s'interroger en dernier lieu sur l'impact de telles décisions dans les relations humaines au sein de l'école Wigman. La chorégraphe continue d'entretenir jusqu'à la veille des lois de Nuremberg des relations privilégiées avec quelques-unes de ses élèves et assistantes d'origine juive (par la suite et jusqu'à la fin de la guerre, les communications sont coupées entre les danseurs en exil et ceux restés en Allemagne). Par exemple, Paula Nirenska, gagnante polonaise du concours de Vienne, téléphone plusieurs fois à Mary Wigman au printemps 1934. Hanya Holm également, sa fidèle assistante de New York, lui rend visite à Dresde en septembre 1934. Katja Bakalinska, danseuse à la Ligue culturelle juive de Danzig, la rencontre en juin 1935 et évoque avec elle la Palestine¹⁰⁸. Enfin, Paula Padani, qui poursuit ses études à l'école jusque 1935, est l'une de ses dernières élèves d'origine juive. Mary Wigman dit apprécier sa "beauté méditerranéenne"¹⁰⁹. Ces amitiés ne sont pas exceptionnelles dans le contexte de la première moitié des années 1930. Le philosophe Karl Löwith, émigré en Italie en 1934 après avoir perdu sa chaire de Marbourg, évoque des situations analogues avec ses amis pro-nazis restés en Allemagne¹¹⁰. Cependant, ces échanges privilégiés n'ont pas concerné tous les collègues juifs de Mary Wigman. Des querelles personnelles ont probablement été déterminantes dans le départ de certains d'entre eux. On se souvient en effet du renvoi de Fred Coolemanns en

¹⁰⁸ Mary Wigman donne ces informations dans son agenda, aux dates du 13 juin 1934, du 7-18 juin 1934 et du 4 juin 1935 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-1934", n° 83/73/149.

Paula Nirenska rentre en Pologne après la tournée américaine du groupe Wigman. Elle poursuit sa carrière dans son pays natal, puis s'exile en Grande-Bretagne. Hanya Holm qui a ouvert la filiale Wigman de New York en 1931 s'installe définitivement aux États-Unis (voir le chapitre "Scissions dans l'interprétation de la danse"). Katja Bakalinska reste un an, en 1928, à la filiale Wigman de Berlin avant de rejoindre l'école de Dresde, où elle étudie jusque 1933, auprès notamment de Hanya Holm. Après la dissolution du groupe Wigman au printemps 1933, elle rentre à Danzig, où elle ouvre sa propre école de danse et donne quelques récitals dans le cadre de la Ligue culturelle juive. En 1938, elle émigre illégalement en Palestine (Conversation téléphonique avec Mr. Michaeli, le mari de Katja Bakalinska, à Tel Aviv en octobre 1993 ; Ruth Eshel, *Dancing with the dream, the development of artistic dance in Israel, 1920-1964*, Tel Aviv, 1991). Paula Padani termine ses études à Dresde entre 1934 et 1935, après avoir fait ses débuts à la filiale de Hambourg auprès de Gretl Curth et de Hans Huber. Elle passe son diplôme en juin 1935, en même temps qu'une amie juive américaine de San Francisco, puis rejoint clandestinement la Palestine, via la Grèce et la Syrie (Interview de Paula Padani à Paris, les 2 octobre 1993 et 4 novembre 1993).

¹⁰⁹ Interview de Paula Padani à Paris, les 2 octobre 1993 et 4 novembre 1993.

¹¹⁰ Karl Löwith, *Ma vie en Allemagne avant et après 1933*, Paris, Hachette, 1988 (Hambourg, Carl Ernst Poeschel, 1986), p. 96-103.

avril 1933, vraisemblablement assez analogue à celui de Tille Rössler de l'école Palucca. Gertrud Engelhart, responsable de la filiale de Berlin à la fin des années 1920, dit également avoir quitté l'Allemagne après un violent différend avec Mary Wigman¹¹¹. Pour d'autres personnes enfin, il est difficile d'évaluer dans quelles conditions exactes se déroule leur départ. Elis Griebel, la fidèle costumière de Mary Wigman, connue à Dresde pour l'atelier de mode qu'elle tient avec son mari, n'est plus mentionnée sur les programmes de spectacle à partir de février 1934. La chorégraphe lui commande une dernière tenue de travail en janvier 1935¹¹². Elle émigre avec son mari à Varsovie au lendemain de l'officialisation des lois de Nuremberg¹¹³.

Difficiles à interpréter en apparence, ces relations semblent pourtant illustrer le caractère illusoire de la "symbiose culturelle judéo-allemande" et son fonctionnement à sens unique¹¹⁴. La danse moderne a intimement uni les corps des danseuses dans un même rêve d'absolu, mais elle n'a pas favorisé une authentique fusion sociale et culturelle. Les danseuses juives ont voulu explorer à travers leur art une voie nouvelle favorisant l'assimilation. Mais leurs maîtres n'ont pas fait le chemin inverse, en dépit des possibles qu'offrait leur danse. Mary Wigman et Gret Palucca ne s'identifient pas au destin de leurs danseuses juives. Les relations amicales qu'elles entretiennent avec leurs contemporaines continuent d'être vécues comme la coexistence de deux cultures différentes.

Le souvenir que les danseuses juives allemandes gardent de leur existence à Dresde reproduit ce décalage. En dépit du contexte réel différent, leurs témoignages abreuvent la thèse de la "symbiose judéo-allemande". Pris au premier degré, ils tendent à prouver que Mary Wigman n'a pas collaboré à l'antisémitisme sous le Troisième Reich. Les danseuses juives éprouvent un sentiment de grande reconnaissance à l'égard d'un maître qui a déterminé toute leur carrière. Paula Padani et Katja Bakalinska sont très attachées à la tradition wigmanienne de l'improvisation. Cette notion est centrale dans leur enseignement de danse¹¹⁵. Nombreuses sont celles qui ont voulu renouer les liens après la guerre. En 1947, Tille Rössler et Else Dublon se

111 Témoignage de Gertrud Engelhart recueilli par Lilian Karina en Suède. On traitera de cette question dans le chapitre consacré aux programmes culturels de la danse sous le Troisième Reich.

112 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-1934", n° 83/73/149.

113 Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 243.

114 Cette thèse est défendue par Enzo Traverso, dans son ouvrage, *Les Juifs et l'Allemagne de la symbiose judéo-allemande à la mémoire d'Auschwitz*, Paris, La découverte, 1993, p. 15-62. Enzo Traverso jette une lumière critique sur l'histoire de la pensée judéo-allemande de la *Mitteleuropa* au XXe siècle. La compréhension des relations intellectuelles judéo-allemandes dans l'entre-deux-guerres a selon lui longtemps été occultée par les pièges de l'idéalisation rétrospective. Son ouvrage montre que la "symbiose judéo-allemande" a moins été une réalité de l'assimilation qu'un malentendu : "Entrés dans la culture allemande, les Juifs se retrouvèrent presque toujours seuls, sans interlocuteurs prêts à les accueillir et à dialoguer avec eux" (p. 6).

115 Paula Padani, que nous avons interviewé à Paris en octobre et novembre 1993, enseigne encore. Katja Bakalinska, trop âgée, n'enseigne plus dans son studio de Tel Aviv. Son mari nous a précisé, lors d'un échange téléphonique en octobre 1993, que Mary Wigman s'était réjouie en lui rendant visite en 1973 de voir qu'elle n'apprenait pas à ses élèves "à copier, mais à inventer leurs mouvements".

rendent au stage international de danse moderne de Suisse, où enseignent leurs aînés, Rosalia Chladek, Harald Kreutzberg, Kurt Jooss et Mary Wigman¹¹⁶. Par la suite, Else Dublon et Paula Nirenska correspondent régulièrement avec Mary Wigman¹¹⁷. En 1973, la chorégraphe séjourne pour la première fois en Israël et rend visite à Katja Bakalinska, chez qui elle donne quelques cours¹¹⁸. A aucun moment ces danseuses ne mettent en cause les anciens choix politiques de leur maître. Sans connaître précisément les faits et actes de Mary Wigman sous le régime hitlérien, elles sont pourtant parfaitement conscientes que la chorégraphe a dû "s'arranger" avec les nazis. Else Dublon pardonne presque à Mary Wigman d'être restée en Allemagne en dépit des possibilités qui s'offraient à elle aux États-Unis : "Wigman a fait tout ce qu'elle voulait, tout ce qu'elle avait à faire. Elle était si chaleureuse, un véritable être humain". Elle assimile la situation de Mary Wigman à celle de sa belle-famille, qui elle aussi, foncièrement attachée à l'Allemagne, n'a pas voulu s'exiler¹¹⁹.

La démarche de ces artistes est finalement assez proche de celle du critique de danse Artur Michel. Leur vie entière s'enracine dans la culture allemande. Charger Mary Wigman de reproches reviendrait pour elles à renier leur propre existence. Or, cette attitude n'est pas tenable, car elles ont eu besoin de cet héritage pour immigrer en Palestine et fonder à leur tour un nouveau courant de la danse moderne. Le meilleur exemple d'un tel attachement est peut-être l'amour de Tille Rössler pour la langue allemande. Émigrée en Palestine dès 1933, elle continue longtemps de préférer l'allemand à l'hébreu, au point qu'elle doit encore faire traduire à la fin des années 1940 les examens écrits de ses élèves¹²⁰. A la fin de sa vie, elle écrit un recueil de poèmes en allemand, dont les titres, "Mémoire - en souvenir de Franz Kafka", "Les fuyards", "Nostalgie", "Dans l'ombre du temps", traduisent le besoin impérieux de renouer avec ses origines judéo-allemandes¹²¹.

Préserver la mémoire de la danse, même au prix d'un décalage avec la réalité, est donc pour ces artistes la condition nécessaire de leur survie. L'image d'une Mary Wigman solidaire du destin de ses élèves juives et fidèle aux valeurs fondatrices de son art, leur permet de préserver le passé dans un écrin intact. La "légende" de la danse moderne devient de ce fait un véhicule efficace pour transmettre la mémoire de la "symbiose judéo-allemande". Rares sont ceux qui dénonceront l'illusion que fut cette symbiose dans la danse. Marianne Silberman, qui a émigré en Palestine en 1939, peut lucidement affirmer que "Wigman a renvoyé ses étudiantes juives pour avoir de l'argent pour son groupe", précisément parce qu'elle n'appartient pas au

116 DLI, Tel Aviv, dossiers d'Else Dublon et de Tille Rössler.

117 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Korrespondenz Wigman an Nirenska, 1947-1958, "Korrespondenz Wigman an Dublon, 1959-1973".

118 Entretien téléphonique avec Mr. Michaeli, le mari de Katja Bakalinska, à Tel Aviv en octobre 1993.

119 Interview d'Else Dublon à Jérusalem, le 22 octobre 1993.

120 DLI Tel Aviv, dossier de Tille Rössler.

121 Tille Rössler, *Tille Rössler, 1907-1959*, Francfort, H. Brungs, 1959.

camp moderne¹²². Élève de Tatjana et de Victor Gsvosky, elle a reçu une formation classique, de surcroît, auprès de maîtres qui ont refusé de se compromettre avec la législation antisémite¹²³.

d. Les écoles Palucca et Wigman à la recherche de la communauté organique

On ne peut enfin comprendre ce processus complexe de collaboration au régime nazi sans évoquer l'influence des cercles de sociabilité des écoles Wigman et Palucca. Car les pédagogues et les administrateurs, comme les amis proches et les mécènes des deux écoles prennent également part aux décisions de l'année 1933. Les nombreuses réunions organisées durant l'année 1934 témoignent du rôle joué par ces conseillers de l'ombre, comme des liens quasi gémellaires qui unissent les deux écoles¹²⁴.

Le rôle des administrateurs et des enseignants

Certes, le centre de gravité des décisions semble d'emblée se situer chez Mary Wigman, en raison de la taille de son école et de la stabilité de son équipe pédagogique. L'école Palucca n'a jamais plus de vingt étudiantes professionnelles, quand celle de Mary Wigman en a trois ou quatre fois plus¹²⁵. De même, alors que l'équipe Palucca subit un renouvellement permanent - vingt-six enseignants se succèdent entre 1925 et 1939¹²⁶ -, l'équipe Wigman fonctionne au contraire autour d'un noyau restreint et stable¹²⁷. Toutefois, en dépit de ce déséquilibre, une véritable cohérence culturelle, sociale et politique fédère les deux centres. La majorité des enseignants y ont fait leurs classes. Tous sont de religion évangélique luthérienne depuis plusieurs générations. Seules trois collègues de Gret Palucca viennent de familles mixtes, catholiques et protestantes. Ils sont originaires de classes moyennes, de pères et grands-pères commerçants, fabricants ou artisans¹²⁸. Enfin, la plupart ont un profil politique essentiellement

122 Interview de Marianne Rotschild-Silbermann à Tel Aviv, le 11 octobre 1993.

123 Voir le chapitre "Le bannissement des danseurs juifs".

124 Mary Wigman indique dans son agenda les dates des réunions internes de l'école, ainsi que les membres qui y participent ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

125 Les bilans annuels des deux écoles indiquent le nombre d'étudiants inscrits ; StA Dresde, Schulamt, n° 1400, Bd. I., n° 14001 ; StA Dresde, Sächsisches Staatsministerium für Volksbildung, n° 18264, n° 18265.

126 Les professeurs de danse sont Eva Glaser, Ingeborg Gönner, Charlotte Hölzner, Käthe Naumann, Tille Nelles, Hanne Nicolay et Marianne Vogelsang. En tout, vingt-six enseignants, administrateurs et médecins se succèdent à l'école Palucca entre 1925 et 1939 ; StA Dresde, Sächsisches Staatsministerium für Volksbildung, n° 18265.

127 Entre 1933 et 1937, les tâches sont réparties entre un directeur artistique, Mary Wigman elle-même, un directeur administratif, Werner Hoerisch, un directeur pédagogique, Hans Huber, deux musiciens, Hans Hasting et Theo Other, ainsi que quatre professeurs de danse, Gretl Curth, Charlotte Dörning, Frida Nätsch et Gisela Sonntag.

128 Curieusement, les deux personnes qui seront amenées à prendre la direction de l'école Wigman en 1942 sont issues d'un milieu plus instruit. Le grand-père de Hanns Hasting était missionnaire et celui de Gretl Curth, musicien de cour.

conformiste¹²⁹. Ils acceptent de remplir dès l'été 1933 le questionnaire de la fonction publique. Ils ne font pas plus preuve de militantisme politique sous Weimar que sous le Troisième Reich. Mais rien non plus dans leur attitude ne traduit de velléité de résistance. Les jugements émis par les responsables de la cellule locale du NSDAP les décrivent généralement comme des personnes qui "acceptent le nazisme" (*NS-bejahend*)¹³⁰.

Le conformisme social et politique, associé aux liens affectifs très forts qui lient les danseurs entre eux, explique vraisemblablement leur parcours sous le Troisième Reich. C'est le cas notamment de Werner Hoerisch, gestionnaire de l'école et de la compagnie Wigman, de sa compagne, la danseuse Erika Triebsch, et des professeurs, Charlotte Dörnig, Frida Nätsch et Gisela Sonntag. S'ils luttent pour assurer la continuité de l'école Wigman dans les nouvelles structures du régime, c'est par fidélité humaine et artistique à "la grandeur de Mary Wigman"¹³¹. Leur attitude confirme les tendances observées précédemment dans les modes de vie de la colonie utopique d'Ascona et dans les modèles éducatifs de la danse moderne, mis en place sous Weimar. Ce qui prédomine chez eux est moins un potentiel de révolte individuelle, qu'un engagement durable envers la communauté¹³².

Certains personnages jouent un rôle prépondérant au sein des équipes pédagogiques durant les années 1930 et contribuent à infléchir le profil politique des écoles Palucca et Wigman. Hans Huber occupe à cet égard une place particulière. De formation universitaire (il a étudié les sciences naturelles et l'histoire de l'art en Hollande), il a passé quatre années chez Rudolf Bode avant de suivre les cours de l'école Wigman. Adepte de la philosophie de Ludwig Klages, il en approfondit quelques temps l'étude, avant de fonder en 1930, à Hambourg, une nouvelle filiale wigmanienne. Ancien des Corps francs, entouré d'une famille nationale-socialiste, son adhésion en 1931 au NSDAP apparaît dans la continuité de son engagement¹³³. Mary Wigman apprécie sa présence à Dresde. Elle regrette son départ à l'automne 1936, tout en ironisant sur "ce gars sympathique, pas supérieurement intelligent"¹³⁴. Son influence a été

129 Seul Adolf Havlik, le musicien de Gret Palucca, semble se distinguer de ses collègues. Il est renvoyé de l'école Palucca en avril 1933, en même temps que Tille Rössler (Courrier de Gret Palucca à la mairie de Dresde, le 26 avril 1933 ; StDA Dresde, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1401). Grand lecteur de la poésie de Verlaine et de Trakl, vraisemblablement sympathisant des idées socialistes, il est probable que Gret Palucca ait voulu l'éloigner de son école au moment de la "mise au pas" politique des institutions culturelles. Il revient néanmoins quelques mois plus tard et occupe alors les responsabilités les plus importantes dans l'école (Compte-rendu de l'école Palucca pour l'année 1938-1939 ; StA Dresde, Sächsisches Staatsministerium für Volksbildung, n° 18264).

130 Ces informations proviennent des questionnaires de la fonction publique, que les pédagogues et administrateurs des écoles Wigman et Palucca ont remplis, pour la plupart en juillet 1933 au lendemain du congrès du cercle Wigman ; StDA Dresde, Schulamt, n° 1400, Bd. I., n° 1401 ; StA Dresde, Sächsisches Staatsministerium für Volksbildung, n° 18264, n° 18265.

131 Correspondance avec Malvine Hoerisch, la fille d'Erika Triebsch et de Werner Hoerisch, le 8 août 1993.

132 Voir sur cette question le chapitre I.

133 Questionnaire sur la fonction publique de Hanns Huber, daté du 20 septembre 1934 ; StDA Dresde, Schulamt, n° 1400, Bd. I.

134 Note de Mary Wigman dans son journal, le 13 janvier 1935 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1935", n° 83/73/143.

décisive sur la politisation des élèves. Il s'est occupé de leur intégration en septembre 1934 dans l'organisation étudiante de l'École allemande (*Deutsche Schulschaft*), réputée pour ses cours de protection aérienne (*Luftschutzkurse*) et pour ses soirées de danse folklorique. Il a également favorisé leur participation aux fêtes de brigades SA, en décembre 1934 et janvier 1935, et aux tournées annuelles du Secours hivernal du NSLB¹³⁵.

Le couple formé par Gretl Curth et Hanns Hasting exerce également une grande influence dans l'école Wigman. Tous deux sont ouvertement pro-nazis¹³⁶. Gretl Curth est parmi les enseignantes, celle qui a le plus de responsabilités. Remplaçant Fred Coolemanns après son renvoi au printemps 1933¹³⁷, elle est la seule qui traverse toutes les années 1930 et 1940 dans la maison-mère de Dresde, suppléant Mary Wigman dans la direction de l'école lors de ses absences. Elle est proche en outre de Hans Huber pour l'avoir assisté à la filiale de Hambourg en 1930. Hanns Hasting est le directeur musical de l'école. Ayant pris la suite de Will Goetze en 1931, il garde ce poste jusqu'à la fin de la guerre. Il compose l'ensemble des musiques d'accompagnement des oeuvres de Mary Wigman durant ces années et développe un véritable orchestre de percussions, qui rappelle celui de Carl Orff. La chorégraphe le surnomme son "propagandiste" lors de sa dernière tournée américaine. Toutefois, si ces deux personnages jouent un rôle décisif dans la promotion de l'école Wigman durant les années 1930, ils forment également un pôle de pouvoir qui s'avérera stratégique en 1942, au moment de l'intégration de l'école au Conservatoire de musique de Dresde. Ils n'hésiteront pas alors à faire primer leurs ambitions de carrière sur leur fidélité envers Mary Wigman¹³⁸.

Des amis et des mécènes influents

Trois hommes enfin tiennent une place particulière auprès de Gret Palucca et de Mary Wigman. Amants, amis, mécènes, conseillers, défenseurs et admirateurs, ils remplissent tous les rôles à la fois. Leur attitude vis-à-vis du nazisme est intimement lié à leur passage dans les écoles de Dresde. Si Hanns Benkert a une responsabilité directe dans leur politisation, l'influence de Will Grohmann et de Hans Prinzhorn se traduit en des termes différents.

135 Bilans de l'école Wigman de 1934 et 1935 ; SdA Dresde, Schulamt, n° 1400, Bd. I.

136 Barbara Mettler, élève à Dresde jusqu'en juin 1933, indique que Gretl Curth était ou envisageait d'être membre du NSDAP (Walter Sorell, *op. cit.*, p. 306). Hanns Hasting entre au NSDAP le 1er mars 1940 (BDC, dossiers des membres du NSDAP). Son engagement perçue déjà dans ses articles scientifiques au début du régime. Le musicien publie environ une dizaine d'articles entre 1933 et 1938 dans les revues *Die Musik*, *Der Tanz*, *Deutsche Tanzzeitschrift*, et *Gymnastik und Tanz*.

137 Témoignage de la danseuse Barbara Mettler, cité par Suzan Moss, in *Spinning through the Weltanschauung : the Effect of the Nazi Regime on the German Modern Dance*, thèse de doctorat de l'Université de New York, 1988, p. 246.

138 Sur cette question, voir le chapitre 3 de la seconde partie.

Hanns Benkert est le compagnon de Mary Wigman jusqu'en 1942. Il connaît l'école depuis la fin des années 1920, époque où il flirtait avec Hanya Holm avant son départ aux États-Unis. Ingénieur chez Siemens, il dirige avec succès l'usine d'électricité domestique de Sörnwitz, près de Dresde. Il s'impose progressivement dans la gestion des affaires de l'école, dont il redresse la situation de confusion, après l'échec financier du *Monument aux morts*¹³⁹. En 1933-34, il participe aux nombreuses réunions de gestion de l'école en tant que conseiller administratif¹⁴⁰. Son influence politique n'est pas moins importante. Partisan de la première heure du Front de Harzburg, il voit dans l'alliance entre la grande industrie et le national-socialisme la solution à la crise économique¹⁴¹. Il défend cette direction en tant que Président de l'Association des ingénieurs allemands (*Verein Deutscher Ingenieure*). En outre, homme de relations, il est introduit dans le milieu de l'aristocratie berlinoise¹⁴². On ne peut donc négliger l'impact qu'il a eu sur les choix personnels et professionnels de Mary Wigman concernant l'avenir de son entreprise. Durant la guerre, l'ingénieur poursuit une carrière ambitieuse, ce qui lui vaut de rompre avec Mary Wigman¹⁴³. Responsable de la défense de l'entreprise Siemens depuis le début de la guerre, et proche de Fritz Todt, le ministre de l'Armement¹⁴⁴, il est nommé en décembre 1941 à la tête du Comité central des machines (*Hauptausschuss Maschinen*) au sein de son ministère¹⁴⁵. Sa contribution à l'effort de guerre se traduit, entre autres, par des études de psychologie visant à améliorer l'efficacité du travail individuel et collectif dans le travail industriel. Son livre, *L'Homme et le progrès dans l'entreprise*, paru en 1942, s'appuie essentiellement sur ses réalisations chez Siemens : vitrines indiquant les résultats des meilleurs travailleurs, affiches donnant les bilans de l'année, vœux de Noël, journaux féminins, etc.¹⁴⁶. Il n'est pas impossible qu'il ait nourri sa réflexion sur la notion de "performance organique" dans la petite communauté de danse de Dresde.

Le psychothérapeute et philosophe, Hans Prinzhorn, est également un ami de longue date de Mary Wigman. Tous deux sont restés en bons termes après leur séparation en 1924¹⁴⁷. Ils

139 Hedwig Müller, *Mary Wigman, Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Quadriga, Weinheim, Berlin, 1987, p. 167, p. 256.

140 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

141 Le Front de Harzburg qui rassemble les nazis, les nationaux-populistes et les Casques d'acier se forme le 11 octobre 1931, à la suite du pacte de Hitler avec les principaux industriels allemands.

142 Mary Wigman mentionne dans ses carnets les dîners auxquels ils sont invités.

143 Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 256-257.

144 Fritz Todt a donné son nom à l'organisation Todt, chargée de diriger les travaux de construction militaires à partir de 1938 et durant la seconde guerre mondiale. Nommé ministre de l'Armement en 1940, il est remplacé après son décès, en 1942, par Albert Speer ; Christian Zentner, Friedemann Bedürftig, *Das grosse Lexikon des Dritten Reiches*, Munich, Südwest, 1985, p. 432.

145 K. H. Ludwig, *Technik und Ingenieure im III. Reich*, Düsseldorf, Königstein, 1974, p. 207, p. 397 ; Ulfried Geuter, *Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, p. 157.

146 Hans Benkert, *Mensch und Fortschritt im Betrieb*, Wiesbaden, Dreieck-Bücher, 1952, 3e édition révisée, (1ère édition 1942).

147 Quelques poèmes de Hans Prinzhorn dédiés à Mary Wigman témoignent de leur relation amoureuse au début des années 1920 (AK Berlin, fonds Mary Wigman). Voir également Wolfgang Geinitz, "Hans Prinzhorn -

ont encore des amis et des connaissances en commun en 1933 : l'architecte Mies van der Rohe¹⁴⁸, dernier directeur du Bauhaus, la Princesse Függer, connue pour son salon berlinois¹⁴⁹, le sculpteur pro-nazi Georg Kolbe¹⁵⁰. Hans Prinzhorn rend plusieurs fois visite à la chorégraphie, en avril et en juin 1933¹⁵¹. L'auteur du livre, *Les dessins des malades mentaux*, qui avait tant marqué les artistes modernes au début des années 1920¹⁵², ne cache pas depuis le tournant des années 1930 ses affinités pour le mouvement national-socialiste. On se souvient de ses commentaires sur la mise en scène totale du *Monument aux morts* et de ses aspirations à restaurer le sens de la communauté festive dans la culture¹⁵³. Le national-socialisme répond à ces attentes, si l'on en croit ses articles publiés dans *Der Ring* entre 1930 et 1932. Lecteur depuis 1932 aux éditions Bruckmann de Munich, maison qui soutint l'ascension d'Hitler sous Weimar, il émet notamment le projet d'y publier une *Revue pour la rénovation du peuple allemand*¹⁵⁴.

Son engagement politique est inséparable de la crise philosophique qu'il traverse dans les dernières années de sa vie. Il abandonne sa pratique de psychothérapeute en 1931, pour chercher dans le néothomisme¹⁵⁵ le moyen de dépasser le pessimisme de la philosophie klagesienne¹⁵⁶. En décembre 1932, à l'occasion du soixantième anniversaire de Ludwig Klages, il publie sur cette question un ouvrage collectif, *La science à la croisée de la vie et de l'esprit*¹⁵⁷. Les essais du gymnaste Rudolf Bode et de ses collaborateurs Werner Deubel et Hans Kern y côtoient ceux du philosophe de l'art, Max Dessoir, du philosophe catholique français, Gustav Thibon, et de nombreux médecins et psychiatres. Dans sa contribution, intitulée "Communauté et principe du chef. Introduction à une théorie biocentrique de la communauté", Hans Prinzhorn tente d'établir des liens entre la mystique terrestre de la

Das unstete Leben einse ewig suchenden", in Franz Tenigl, *Hestia. Klages, Prinzhorn und die Persönlichkeitspsychologie - Zur Weltsicht von Ludwig Klages*, Bonn, Bouvier, 1987, p. 52.

148 Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 244 ; in Wolfgang Geinitz, *op. cit.*, p. 47.

149 Le salon de la Princesse Függer - que fréquente également Hans Benkert - rassemble de nombreux intellectuels conservateurs et pro-nazis, dont notamment ami de Hans Prinzhorn, l'écrivain Werner Deubel, proche collaborateur du gymnaste nazi Rudolf Bode. Note de Mary Wigman, le 19 mars 1933 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149. Wolfgang Geinitz, *op. cit.*, p. 59.

150 Georg Kolbe, à qui la danse inspire de nombreuses oeuvres (en particulier un buste de Gret Palucca de 1925) sculpte une statue du défunt Hans Prinzhorn. Mary Wigman la découvre lors de la cérémonie funèbre du 19 septembre 1933 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

151 Mary Wigman note ses visites dans son agenda ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

152 Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, Berlin, Julius Springer Verlag, 1922, 1923.

153 Hans Prinzhorn, "Grundsätzliches zum "Totenmal", zum kultischen Stil und zum Unternehmung des Feiern", in *Der Ring*, 7 septembre 1930, n° 36.

154 En 1933, l'écrivain Werner Deubel, consacre un article à l'engagement politique de son ami, intitulé "Prinzhorn und die Deutsche Revolution", in *Frankfurter Nachrichten, Didaskalia*, 1933, n° 27.

155 Courant de pensée répandu dans le dernier quart du XIXe siècle par le Pape Léon XIII, qui vise à incorporer à la philosophie de Saint Thomas les acquisitions de la science contemporaine.

156 Les informations biographiques concernant Hans Prinzhorn proviennent de l'essai de Wolfgang Geinitz ; *op. cit.*, p. 59-61.

157 Hans Prinzhorn, *Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist. Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1932, 251 p.

philosophie klagésienne et la dimension transcendante de la religion catholique. Il revisite pour cela le principe vitaliste du monde, qu'il épure de sa passivité biologique, et la théorie judéo-chrétienne de la communauté, qu'il débarrasse de ses interdits moraux. Il voit en Prométhée l'image originelle de l'homme créateur, le guide capable de renverser les traditions et de réaliser l'utopie de la communauté nouvelle, en quelque sorte, le conquérant d'une nouvelle ère historique. Sans doute le psychothérapeute juge-t-il les dirigeants nazis capables de restaurer cette dimension sacrée du monde, que Ludwig Klages, essentiellement attaché à l'extase esthétique, rejette¹⁵⁸. Il rêve lui aussi de fonder une nouvelle Église en dehors des Églises traditionnelles. Depuis le début des années 1930, il nourrit le projet de partir en Inde pour y créer un monastère laïque¹⁵⁹. Ses visites chez Mary Wigman, au printemps 1933, sont comme l'attente de ce voyage. La chorégraphe a su trouver dans la danse ce qu'il recherche dans la philosophie, à savoir l'alliance entre l'harmonie vitaliste de l'homme et sa capacité à s'élever spirituellement. Probablement voit-il aussi dans son école, le micro modèle d'une communauté mystique laïque. Il n'aura cependant pas le temps de mener à terme ses projets. Atteint du typhus, il meurt subitement le 14 juillet 1933.

Un dernier personnage occupe une place incontournable parmi les proches de Mary Wigman. Il s'agit du critique d'art Will Grohmann. Il ne s'écoule pas une semaine, durant l'année 1934 et le début de l'année 1935, où il ne rende visite à Mary Wigman¹⁶⁰. Celle-ci le cite à de nombreuses reprises dans ses carnets en remarquant le moral critique du personnage. Il vit à l'époque une relation houleuse avec Gret Palucca¹⁶¹. Il dédie en 1935 un ouvrage hagiographique à l'art de la danseuse, qu'il publie, par discrétion pour elle, sous le pseudonyme suédois d'Olaf Rydberg¹⁶². Sa situation professionnelle est incertaine depuis l'arrivée des nazis au pouvoir. Ses innombrables ouvrages d'art des années 1920 sont exclusivement consacrés aux peintres censurés par les nazis, notamment les artistes de *Die Brücke* et du Bauhaus. Son dernier ouvrage, qui paraît en 1933, présente l'unique collection privée d'art moderne de Dresde, celle de la célèbre mécène, Ida Bienert, l'ancienne belle-mère de Gret Palucca¹⁶³. La collection, immense et éclectique, rassemble aussi bien les oeuvres des impressionnistes et

158 Gustav Thibon influence Hans Prinzhorn dans sa volonté de résoudre l'antagonisme philosophique qui existe entre la religion catholique et la métaphysique klagésienne. Il s'explique à ce propos dans le chapitre de conclusion de son ouvrage, *La science du caractère. L'oeuvre de Ludwig Klages*, Desclée de Brouwers et Cie, Paris, 1933.

159 Wolfgang Geinitz, *op. cit.*, p. 58.

160 Mary Wigman note dans son agenda les visites de Will Grohmann ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

161 Marion Kant, qui travaille sur l'intégration des danseurs modernes en RDA après la guerre, nous a informé que Gret Palucca était devenue lesbienne à cette époque.

162 Olaf Rydberg, *Die Tänzerin Palucca*, Carl Reissner, Dresde, 1935. Gret Palucca s'explique, non sans réticence, à ce propos dans une interview de Werner Schmidt et Hans-Ulrich Lehmann, in *Künstler um Palucca*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Catalogue de l'exposition du Kupfersich-Kabinett, 1987, p. 25.

163 Will Grohmann, *Die Sammlung Ida Bienert, Dresden*, Potsdam, Müller und I. Kiepenheuer, 1933. Gret Palucca épouse le fils d'Ida Bienert, Fritz Bienert, en janvier 1924 et se sépare de lui en janvier 1930 ; in *Künstler um Palucca*, *op. cit.*, p. 32-33.

fauvistes français, que celles des expressionnistes allemands ou des constructivistes russes. Will Grohmann la présente comme un modèle exemplaire de la modernité européenne contemporaine. L'unité de l'ensemble se situe pour lui moins dans les écoles ou les nations représentées que dans les affinités internes entre les oeuvres¹⁶⁴. Sa défense de l'avant-garde, comme ses engagements précédents auprès du SPD et de la Ligue des droits de l'homme lui valent de perdre son poste de conseiller des études au lycée du Prince George de Dresde. Mis à la retraite en janvier 1934, ses activités se réduisent alors à des critiques de livres dans les pages du *Deutscher Allgemeiner Zeitung*¹⁶⁵. Un de ses ouvrages, consacré aux dessins du peintre expressionniste, Ernst Ludwig Kirchner, est censuré en 1936¹⁶⁶. Will Grohmann continue cependant de publier en Italie, en France et en Angleterre des articles sur ses peintres de prédilection, Wassily Kandinsky et Paul Klee, en particulier dans les *Cahiers d'art*¹⁶⁷. Il parvient à entrer tardivement, en mars 1938, dans la Chambre littéraire du Reich. La Gestapo surveille à l'époque ses activités, sans parvenir toutefois à déceler des indices d'activité politique¹⁶⁸.

Sans doute Will Grohmann cherche-t-il refuge auprès de Mary Wigman et Gret Palucca après l'exil de ses amis peintres en 1933. Il voit dans leur art les derniers feux d'une modernité bafouée et retrouve dans leurs chorégraphies ce qu'il apprécia dans la peinture contemporaine : l'éclatement de la forme au profit de la vision intérieure, la tendance à l'abstraction, l'établissement d'un nouveau rapport au monde, conçu comme cosmos, et la croyance en une nouvelle humanité. De fait, à cette époque, il s'intéresse de plus près aux affaires de la danse, participant fréquemment aux réunions de l'école Wigman. Chose plus étrange toutefois, on le retrouve dans les couloirs du ministère de la Propagande à l'automne 1934, au moment du premier festival de danse, organisé par Rudolf von Laban à la Volksbühne de Berlin. Il est alors mandaté par Mary Wigman et Gret Palucca et fait partie du jury, aux côtés de l'écrivain nazi Fritz Böhme¹⁶⁹. Il consacre par ailleurs quelques articles au festival, dans lesquels il substitue habilement le terme de danse moderne à celui de "nouvelle danse allemande"¹⁷⁰. L'expression, employée pour la première fois aux États-Unis lors des tournées de Mary Wigman, est un

164 Will Grohmann, *Die Sammlung Ida Bienert, Dresden, op. cit.*, p. 9.

165 Questionnaire pour l'entrée à la Chambre littéraire du Reich, daté du 6 décembre 1937 et curriculum vitae, daté du 19 mars 1938 ; BDC, RKK, dossier Will Grohmann, n° 2101/0411/14.

166 Il s'agit probablement du catalogue, *Zeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner, Dresden, Arnolds Graphische Bücher*, 1925 ; BA Koblenz, R 58, Gestapo, "Überprüfung und Verbot von Büchern", n° 906.

167 Karl Gutbrod (éd.), *"Lieber Freund..."*, *Künstler schreiben an Will Grohmann*, Cologne, Dumont Dokumente, 1968, p. 216-220.

168 Correspondance entre la direction du NSDAP de Berlin, la Gestapo et la Chambre littéraire du Reich entre mai et juin 1938 ; BDC, RKK, dossier Will Grohmann, n° 2101/0411/14.

169 Les visites de Will Grohmann au ministère de la Propagande sont mentionnées par Mary Wigman dans son agenda ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149 ; Sa participation au jury du festival est citée dans un courrier de Aurell Milloss adressé à Carl Schönherr le 3 décembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

170 Will Grohmann, "The new german dance", in journal inconnu, 1934 ; "Der neue künstlerische Tanz und die Deutsche Tanzfestspiele Berlin, 1934", in *Kunst der Nation*, n° 21, 1er septembre 1934.

subterfuge doublement utile. Elle lui permet à la fois de justifier la place de la danse moderne dans le système des "arts nordiques" du régime et de préserver sa dimension d'art international, acquise sous Weimar. Mais la démarche reste périlleuse. Et le critique d'art n'échappe pas, lui non plus, au conformisme ambiant. Dans son livre paru en 1935, *La danseuse Palucca*, il penche clairement en faveur d'une interprétation nationaliste de la "danse allemande". Voulant préserver les restes de l'avant-garde de Weimar à travers la danse, Will Grohamnn ne fait finalement qu'accélérer la mise en conformité de cet art avec les nouvelles normes de la culture nazie. Son approche de la danse et de la culture moderne dans les années 1930 rappelle celle d'Arthur Michel dans son exil américain.

e. La perversion des utopies

C'est bien ce troublant mélange de défense de la modernité, de messianisme culturel et de carriérisme qui est au carrefour des écoles Wigman et Palucca. La crise économique est moins une cause première de l'engagement politique des danseuses qu'un révélateur des ancrages culturels profonds de la danse. Les cercles de la danse de Dresde fonctionnent plus que jamais en 1933 selon le modèle d'une communauté d'élus, qui voit dans son époque le moment favorable pour réaliser ses visions de renaissance culturelle. Les valeurs qui soudent le groupe puisent à des sources aussi diverses que le vitalisme de Ludwig Klages, l'idéalisme de Stefan George, la croyance expressionniste en l'avènement d'une humanité nouvelle, et encore l'idée protestante du devoir missionnaire. L'arrivée des nazis au pouvoir apparaît d'autant plus comme un avènement que Weimar ne génère aucune nostalgie. Dans la conférence qu'elle donne au congrès de juillet 1933, Mary Wigman associe ses souvenirs de discorde et de désunion des congrès de la danse des années 1920 au parlementarisme stérile de la République de Weimar¹⁷¹. Les années 1920 ont été marquées par la diffusion des découvertes récentes de la danse. La chorégraphe attend de la décennie suivante qu'elle apporte une reconnaissance à cette nouvelle tradition. Elle préfère pour cela le consensus à la concurrence. De même, elle juge l'autoritarisme du nouveau régime plus efficace que les principes démocratiques instables de Weimar.

Les notes politiques de Mary Wigman trahissent ce besoin de retour à l'ordre. Lorsqu'elle arrive à Berlin le 18 mars 1933, au retour de sa tournée américaine, elle s'exclame : "Voici l'Allemagne. Non pas un gouvernement, mais la révolution. Étrange ! ! Où cela mène-t-il ?"¹⁷². Sa tristesse ne traduit ni une critique du nouveau régime, ni un regret de la République déchue, mais seulement une désapprobation de l'état de chaos et de violence dans lequel est plongé le

¹⁷¹ AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Vortrag zur Wigman-Tagung, Juli 1933. «Meine Liebe Freunde !», n° 83/73/1602.

¹⁷² "Das ist Deutschland. Nicht Regierung, sondern Revolution, seltsam !! Wohin geht es ?" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

pays. Le nouveau chancelier Adolf Hitler nourrit, en revanche, ses espoirs de voir l'Allemagne sortir de la ruine et retrouver sa fierté nationale et internationale. La chorégraphe apprécie son charisme, inscrit la date de son anniversaire le 20 avril 1933 dans son agenda et s'émeut de son discours, le 10 octobre 1933, chez Siemens, dans l'entreprise de son ami Hanns Benkert. Elle approuve également sa politique étrangère, avec le référendum du 13 janvier 1935 sur le retour de la Sarre à l'Allemagne, qui précède le réarmement allemand. Si elle n'apprécie pas la vulgarité désordonnée des défilés SA¹⁷³, elle est en revanche particulièrement attachée aux fêtes du régime. Elle les note consciencieusement dans ses agendas, au côté des fêtes protestantes : le 30 janvier, "Jour du soulèvement national", en souvenir de l'élection de Hitler à la chancellerie ; le 24 février, "Jour de deuil du peuple", consacré aux héros de la guerre ; ou le 1er mai, "Jour du travail national", pour lequel l'école est décorée de drapeaux à croix gammée. Ces fêtes populaires, avec leurs mises en scène grandioses, sont pour la chorégraphe le signe que "la nouvelle Allemagne" a retrouvé un visage acceptable, avec ses propres rites¹⁷⁴.

Un humanisme fataliste

L'année 1933 marque en définitive un tournant décisif dans l'ancrage culturel des cercles de danse de Dresde. L'ouverture des possibles du romantisme anticapitaliste se rétrécit. La synthèse entre la nostalgie des origines et les transformations du monde moderne, tant recherchée par Walter Benjamin, n'a plus lieu d'être dans une dictature qui privilégie d'emblée l'obscurantisme, au détriment des valeurs héritées du siècle des Lumières¹⁷⁵. L'arrivée des nazis au pouvoir place en fin de compte la mouvance Wigman face à une alternative impossible : choisir entre deux humanités. L'une, issue des Lumières, fondée sur la Déclaration universelle des droits de l'homme, l'autre, issue d'une réaction aux Lumières, fondée sur la revendication d'un particularisme culturel, social et racial et l'affirmation d'une volonté de puissance conquérante. L'ambiguïté de la démarche des danseuses modernes se situe à ce niveau. Elles optent politiquement pour la seconde alternative, tout en croyant pouvoir laisser ouvert et libre le champ d'exploration de leur art. Le décalage qui s'installe entre les discours des danseuses et leur travail chorégraphique traduit cette contradiction.

Leur danse ne change pas dans ses formes ni dans ses pratiques. Mary Wigman présente encore durant sa tournée de l'hiver 1934 des chorégraphies de l'époque de Weimar : *Monotonie* (1926), *Paysage fluctuant* (1929) et *Sacrifice* (1932). Les créations de Gret Palucca s'inspirent

¹⁷³ Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁴ Toutes ces indications proviennent des notes personnelles de Mary Wigman ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium, 1933-1934", n° 83/73/149.

¹⁷⁵ Selon Michael Löwy, les penseurs juifs d'Europe centrale ont réussi cette synthèse, parce qu'ils ont su intégrer à leur vision du monde les valeurs de la philosophie des Lumières ; in *Rédemption et utopie, le judaïsme libertaire en Europe centrale, une étude d'affinité élective*, PUF, Paris, 1988, p. 251.

toujours des musiques de Granados et d'Albeniz¹⁷⁶. Mais leur discours sur la danse, confronté à la réalité du contexte des années 1930, se teinte d'une contradiction significative. Mary Wigman continue de manifester dans son travail pédagogique son souci de préserver la dimension humaine de l'art. Elle interroge ses collègues au congrès de juillet 1933 : "Où serait le sens d'un art qui se priverait de communication et qui croirait pouvoir se détourner, avec suffisance, des hommes ?"¹⁷⁷. Elle rappelle ce credo en 1935, dans les prospectus publicitaire de son école : "L'homme est au centre de notre travail de danse. (...) La danse est, comme tout art, un langage élevé au-delà du quotidien, transmis par l'homme et pour l'homme. La danse est la profession de foi de l'homme envers la vie dans toute la multiplicité de ses manifestations"¹⁷⁸.

Mais en réalité, le rêve nietzschéen de la chorégraphe de ré-enchanter le monde par l'avènement de "l'homme-danseur" s'est perverti. A cette époque, ses proclamations ne se réfèrent plus au principe de liberté de la philosophie des Lumières. Si Mary Wigman favorise toujours la recherche de l'harmonie de l'individu avec lui-même, autrui et le monde (le principe de l'organicité corps-âme-esprit-cosmos), c'est désormais au profit d'une conception particulariste, et non plus universelle de l'homme. Sa conférence de juillet 1933 en témoigne, qui souligne sa croyance en un vitalisme réactionnaire. L'égalité des hommes "face à la grande loi de la vie et de la mort", dont elle parle, traduit une vision essentiellement déterministe de l'humanité. Si l'homme est perfectible à ses yeux, ce n'est pas au sens rousseauiste, grâce au progrès social, mais grâce à sa capacité à rester fidèle à ses "racines originelles". Sa définition romantique de la "nature allemande" de la danse ("une danse puise la source de sa forme et de son agir dans le sein originel de l'être"¹⁷⁹) se rapproche de la vision fataliste et raciste de l'histoire d'un Oswald Spengler¹⁸⁰. C'est sur cette base d'une redéfinition des fondements de l'humanisme que peut s'expliquer le départ des danseuses juives en 1933. Leur mise à l'écart confirme la transformation de la finalité de la danse moderne. Utopie régénératrice qui se concevait comme une réaction lucide et constructive aux manques de la civilisation industrielle, cet art participe désormais à l'élaboration d'un monde en trompe-l'oeil, fondé sur le mythe de l'âge d'or de la culture allemande.

176 On trouve la liste complète des créations de Gret Palucca entre 1922 et 1935 dans le livre de Will Grohmann, consacré à la danseuse sous le pseudonyme d'Olaf Rydberg.

177 "Wo wäre der Sinn einer Kunst, die sich der Mitteilung beraubt und sich hochmütig vom Menschen abwenden zu können glaubt ?" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Vortrag zur Wigman-Tagung, Juli 1933. «Meine Liebe Freunde !»", n° 83/73/1602.

178 "Im Mittelpunkt unserer tänzerischen Arbeit steht der Mensch (...). Tanz ist, wie alle Kunst, Mitteilung, gesprochen (...) vom Menschen und für den Menschen. Tanz ist Bekenntnis des Menschen zum Leben in all' seinen vielfältigen Erscheinungsformen" ; DB Leipzig, "Tanz und Gymnastik. Wigman-Schulen 1935", n° 1940 B 1490.

179 "Der neue Tanz (...) zurückgreift, wie alle echte deutsche Kunst, auf den Urgrund des Seins als Quell alles künstlerischen Schaffens und Gestaltens" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Vortrag zur Tgung Juli 1933", n° 83/73/1602.

180 L'oeuvre d'Oswald Spengler fait d'ailleurs partie des livres de chevet de la chorégraphe. Elle s'y réfère fréquemment dans ses carnets.

C. Rudolf von Laban et la tradition du théâtre

1. L'Opéra, une position stratégique

Rudolf von Laban est nommé en septembre 1934 par Goebbels à la tête de la Scène de danse allemande (*Deutsche Tanzbühne*), dans la Chambre théâtrale du Reich. Le chorégraphe déploie, à partir de cette époque et jusqu'en 1937, année de son exil en Grande-Bretagne, une activité intense, jouant un rôle central dans la politique culturelle de la danse du régime. Si cette époque d'engagement est largement balisée par les archives administratives de la Scène de danse allemande, les années 1933 et 1934 restent en revanche peu connues, faute de documents suffisants¹⁸¹. La spécialiste de Rudolf von Laban, Valerie Preston-Dunlop, présente l'entrée du chorégraphe à la Chambre théâtrale du Reich comme sa première démarche politique, laissant sous-entendre que ses activités antérieures de maître de ballet à l'Opéra national de Berlin sont vierges de tout soupçon¹⁸². Son poste étant garanti jusqu'au 31 août 1934, il a pu effectivement se passer d'entrer en contact avec les organisations nazies de la "mise au pas". En outre, ses activités sont essentiellement artistiques et témoignent en apparence d'une grande neutralité politique¹⁸³. Pourtant, cette époque se révèle décisive. Rudolf von Laban est à la tête d'une vaste mouvance, largement intégrée au tissu social de Weimar : des écoles, dont l'école Folkwang de Kurt Jooss à Essen, devenue depuis 1929 l'école centrale Laban ; un syndicat, la Ligue des danseurs, fédérée depuis 1928 à l'Association allemande des choristes ; ainsi qu'un

181 Les archives administratives de l'Opéra national conservées au *Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz* de Berlin, ne livrent aucune information sur la danse durant cette époque (RMWKV, Kunstsachen, Rep. 90, n° 2407). Le fonds Marie-Luise Lieschke du TzA de Leipzig est, quant à lui, très complet sur certains événements ponctuels, comme les congrès de la danse. Mais, il fournit peu de documents personnels sur le chorégraphe et reste notamment silencieux sur toute la période du début des années 1930. Peut-être trouverait-on dans le fonds Laban de l'Université de Surrey des documents emportés par Rudolf von Laban lors de son départ d'Allemagne. Enfin, contrairement à Mary Wigman, le chorégraphe n'a pas tenu, semble-t-il, de journal sur ses activités et ses relations. Son autobiographie de 1935 reste sur ce point assez impersonnelle. Son mode d'écriture, bien qu'inspiré, reste allusif et pauvre en informations historiques (*Ein Leben für den Tanz*, Dresde, Reissner, 1935).

182 Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama-Magazin*, 1988, n° 5, p. 10.

183 Il faut toutefois mentionner qu'il collabore à plusieurs reprises au début des années 1930 avec le décorateur de scène, Benno von Arendt (notamment pour l'opérette *La Geisha* de Sydney Jones en 1931). Ce dernier entre au NSDAP en mai 1932, après avoir fondé la Ligue des décorateurs et cinéastes nationaux-socialistes (*Bund nationalsozialistischen Bühnen- und Filmkünstler*). En 1933, il devient membre du Front de combat pour la culture allemande et conseiller au Siège du comité du théâtre prussien. En 1935, il est chargé personnellement par Hitler de la décoration des festivités nationales, avant d'être nommé Décorateur du Reich ("*Reichsbühnenbildner*") ; Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im III. Reich, Theater und Film*, Güsterloh, Sigbert Mohn, tome IV., 1964, p. 21, 108.

réseau international de notateurs du mouvement, rassemblé dans la Société pour l'écriture de la danse¹⁸⁴.

a. La tentation wagnérienne

L'évolution de la position de Rudolf von Laban face au régime hitlérien est intimement liée à sa réflexion sur la fonction de la danse au théâtre. Son ambition de pénétrer plus avant les institutions est inséparable de sa vision messianique du "théâtre dansant autonome"¹⁸⁵. L'attitude qu'il adopte en 1933 n'est pas celle d'un artiste qui accepte un compromis politique pour protéger l'intégrité de son oeuvre. Elle est plutôt celle d'un homme qui aime le pouvoir et qui, pour asseoir son oeuvre missionnaire, conforme son discours aux nécessités du moment. Deux événements de danse à l'Opéra de Berlin, commentés par Rudolf von Laban dans la presse, témoignent d'un engagement politique sans ambiguïté.

Le Cinquantenaire de la mort de Richard Wagner

L'année 1933 est dédiée à Richard Wagner à l'occasion du Cinquantenaire de sa mort. Le chorégraphe participe au Jubilé, en mettant de nouveau en scène la *Bacchanale* du *Tannhäuser*. L'opéra, dirigé par Otto Klemperer est donné en première le 12 février 1933 à l'Opéra national de Berlin¹⁸⁶. Au même moment, le chorégraphe publie un hommage au compositeur dans un article intitulé, "Richard Wagner et le nouvel art de la danse". Il présente Wagner comme un "précurseur et fondateur" de la danse moderne du XX^e siècle, un "rythmicien passionné du mouvement", qui a su "renouveler la nature et le sens de la danse"¹⁸⁷. Les propos du chorégraphe, favorables à une mise en scène moderne de l'opéra wagnérien, s'accordent assez bien avec ceux d'Otto Klemperer. Ce dernier estime lui aussi nécessaire de traiter l'oeuvre de Richard Wagner avec de nouveaux moyens. En cela, son *Tannhäuser* de 1933 tourne ouvertement le dos aux traditions naturalistes de Bayreuth¹⁸⁸. Les théoriciens nazis de la musique, fidèles à Bayreuth, ne manquent pas de critiquer violemment, l'interprétation

184 Malheureusement, les sources sont incomplètes. Les documents de l'Association des choristes et de la Ligue des danseurs, conservées au *Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz* de Berlin, sont répertoriées dans les "pertes de guerre" (Kultusministerium, Rep. 76 V, Generalia, Sekt. 1, Abt. VII., "Chorsängerverband und Tänzerbund", n° 4 & 4a). Le cas est analogue pour les archives de l'école Folkwang, pourtant si décisives pour comprendre les conditions du départ de Kurt Jooss et Sigurd Leeder, et la reprise de l'école par la municipalité de Essen, sous l'égide d'Albrecht Knust (Kultusministerium, Rep. 76 V, Generalia, Sekt. 14, Abt. 14, "Folkwangschule 1933", n° 3a). Il est possible que les archives municipales d'Essen disposent de fonds encore inédits.

185 Rudolf von Laban, "La danse dans l'opéra", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 janvier 1933, n° 1, p. 11.

186 Joseph Wulf, *op. cit.*, p. 25.

187 Rudolf von Laban, "Richard Wagner und die neue Tanzkunst", in *Singchor und Tanz*, 15 février 1933, n° 3-4, p. 21

188 Otto Klemperer s'en explique dans une interview parue en janvier 1933 dans le journal viennois *Anbruch* ; Otto Klemperer, *Über Musik und Theater : Erinnerungen, Gespräche, Skizzen*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1982, p. 46.

"orientale" du chef d'orchestre¹⁸⁹. Cet opéra est le dernier qu'il joue, avant d'être renvoyé de son poste à la suite des premières lois antisémites¹⁹⁰. Rudolf von Laban, par contre, n'est pas poursuivi pour sa chorégraphie de la *Bacchanale*.

Son rapport à la modernité est en réalité différent de celui d'Otto Klemperer et explique pourquoi il n'est pas inquiété par la censure nazie. Quoique favorable à une lecture moderne de l'opéra wagnérien, il ne renie pas Bayreuth. Au contraire, il recherche sa protection. A l'inverse du chef d'orchestre, qui entend dépasser le culte wagnérien par un traitement "libre et ouvert à la fantaisie"¹⁹¹, Rudolf von Laban prône la nouveauté au nom du respect de la tradition. C'est ainsi qu'il faut comprendre son admiration pour la *Bacchanale* : "Wagner savait que l'on tuerait ses puissantes pensées de danse avec l'amalgame des pas du ballet-divertissement ou des gesticulations conventionnelles. Aujourd'hui, nous assistons à la renaissance d'une culture de danse et c'est pourquoi nous devons de nouveau nous laisser inspirer par les réflexions du maître"¹⁹². En se disant héritier direct du compositeur, le chorégraphe offre à la danse moderne l'assise culturelle qu'elle n'a pas encore dans la tradition théâtrale.

Ces propos faussement modernes sont d'autant moins neutres en 1933, que le Cinquantenaire de la mort du compositeur est l'occasion de houleux affrontements entre les défenseurs démocrates et les partisans conservateurs de l'héritage wagnérien. Le jubilé est largement exploité par le nouveau gouvernement. Hitler est présent à Leipzig, la ville natale du compositeur, le 13 février, jour de sa mort¹⁹³. Fasciné par l'oeuvre de Richard Wagner, il entend faire de Bayreuth son "théâtre de cour" et finance le festival dès l'été 1933. Déjà sous Weimar, le festival de Bayreuth rassemblait majoritairement les milieux antirépublicains conservateurs. Ses animateurs étaient entièrement ralliés à la cause du national-socialisme depuis l'époque du putsch de Hitler en 1923¹⁹⁴. Thomas Mann profite néanmoins du Cinquantenaire de l'hiver 1933 pour contester cette appropriation germanocentrique de l'héritage wagnérien et

189 Joseph Wulf, *op. cit.*, p. 25 ; Ferdinand Breussel, "Im Zeichen der Wende", in *Die Musik*, juin 1933, p. 669-675.

190 La première est interrompue par les contestataires. Le chef d'orchestre avait reçu quelques semaines auparavant la médaille Goethe ; in Otto Klemperer, *op. cit.*, p. 114, 117.

191 Otto Klemperer, *op. cit.*, p. 46.

192 "Wagner wusste, das man seinen gewaltigen Tanzgedanken mit dem Schrittgemengsel des Ballett-divertissements oder mit konventioneller Gestikulation ertönen würde. Heute haben wir eine beginnende tänzerische Kultur und dürfen daher des Meisters Gedanken ganz wieder aufgreifen" ; Rudolf von Laban, "Richard Wagner und die neue Tanzkunst", in *Singchor und Tanz*, 15 février 1933, n° 3/4, p. 21.

193 Manfred Overesch (dir.), *Chronik deutscher Zeitgeschichte. Politik, Wirtschaft, Kultur, 1933-1939*, Düsseldorf, Droste, p. 17.

194 Hans von Wolzogen, l'éditeur des *Bayreuther Blätter*, voit en Hitler un Lohengrin, venu pour sauver l'Allemagne en perdition. Le philosophe de la culture Houston Stewart Chamberlain, marié à la fille de Cosima Wagner et connu pour son antisémitisme, proclame avoir transcendé la musique wagnérienne dans ses écrits. Hitler publie après sa mort en 1927, ses lettres de soutien au NSDAP. Winifried Wagner, qui soutient personnellement Hitler depuis le putsch de Munich, prend en 1933 la succession de son mari, Siegfried, à la direction culturelle du festival ; David C. Large, William Weber, "Wagner's Bayreuth Disciples", in *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1984, p. 72-133.

défendre la dimension européenne de son musicien de prédilection. La conférence qu'il donne le 10 février à Munich, intitulée "Souffrance et grandeur de Richard Wagner", lui vaut des réactions suffisamment hostiles pour qu'il estime devoir prendre le chemin de l'exil¹⁹⁵. Le départ de Thomas Mann et celui d'Otto Klemperer confirment en somme la mainmise du national-socialisme sur l'ensemble de la culture wagnérienne en Allemagne¹⁹⁶.

Quoique les propos de Rudolf von Laban soient essentiellement d'ordre artistique, ils prennent dans ce contexte l'allure d'une stratégie de séduction politique. Placer la danse moderne dans le sillon du wagnérisme originel, n'est-ce pas vouloir assurer à cet art une légitimité morale vis-à-vis des nouvelles autorités ? Son autobiographie de 1935 corrobore ce penchant. Alors que ses écrits des années 1920 ne se réfèrent pas ou peu au théâtre wagnérien, il insiste longuement, dans son chapitre de conclusion intitulé "Les chemins de l'avenir", sur l'importance de son expérience à Bayreuth : "Je retrouvais là-bas le chemin des formes scéniques du présent, c'est-à-dire le chemin d'un nouvel usage des moyens traditionnels"¹⁹⁷. Il s'attarde surtout sur son amitié avec le fils de Richard Wagner, compositeur et directeur du théâtre depuis 1907 : "Siegfried Wagner était attaché de façon émouvante et sympathique à mes entreprises. Il me dit à maintes reprises que mon travail allait tout à fait dans le sens de l'oeuvre de son père (...). Mon activité à Bayreuth sous la direction de Siegfried Wagner fut en conséquence une époque de joie sans partage et d'enthousiasme"¹⁹⁸. Ce souvenir d'une bonne entente artistique avec Siegfried Wagner est d'autant plus surprenant que le compositeur est connu pour son conservatisme. Au nom du génie de son père, il s'est opposé durant toute l'époque de Weimar à ce que l'interprétation de son oeuvre soit modifiée¹⁹⁹. En mettant en avant ses relations officielles, Rudolf von Laban tente-t-il d'en masquer d'autres, par exemple ses contacts avec la franc-maçonnerie, avec les écrivains pacifistes et le mouvement Dada durant la première guerre mondiale ? Il tait de même sa collaboration à Bayreuth avec Arthur Toscanini. Or, le départ du chef d'orchestre, au lendemain du festival de l'été 1931, avait valeur de mise en

195 Il ne peut retourner en Allemagne après sa tournée européenne de conférences commencée à la mi-février à Amsterdam. De nombreuses célébrités munichoises, dont Richard Strauss, publient une "Protestation de Munich, la ville de Richard Wagner", dans laquelle ils revendiquent l'ancrage allemand de la musique wagnérienne au détriment de sa tradition cosmopolite. Hans Pfitzner et Max von Schilling l'accusent de faire du "bolchevisme culturel" ; Berndt W. Wessling (éd.), *Bayreuth im Dritten Reich : Richard Wagners politischen Erben*, Weinheim, Basel, Beltz, 1983, 202-217. Sur la défense de Thomas Mann, on consultera l'article d'Odile Marcel, "Thomas Mann et Wagner. Pour une histoire culturelle du goût musical", in *L'avant-scène Opéra*, n° 16-17, juillet 1993, p. 130.

196 L'un et l'autre étaient toujours restés à l'époque de Weimar en dehors des festivals de Bayreuth ; David C. Large, *op. cit.*

197 "Dort fand ich den Weg zu den Bühnenformen unserer Tage zurück, das heisst, den Weg zu den neuen Verwendung der überlieferten Mittel" ; Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 212.

198 "Siegfried Wagner war meinen Bestrebungen in rührendster und freundschaftlicher Weise zugetan. Er sagte mir mehrfach, dass meine Arbeit ganz im Sinne seines Vaters gewesen wäre (...). Meine Tätigkeit in Bayreuth unter Siegfried Wagners Leitung war infolgedessen eine Zeit ungetrübter Freude und Begeisterung" ; Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 212.

199 David Large ; pour un portrait de Siegfried Wagner, on consultera la documentation de Berndt W. Wessling, *op. cit.*, p. 161-171.

garde. Ce dernier, fustigeant l'intrusion croissante des cercles nationaux-socialistes à Bayreuth, avait déclaré dans le *Vossische Zeitung* : "Je laisse le festival de Bayreuth dégoûté et amer. Je suis arrivé avec le sentiment de me rapprocher d'une véritable sainteté et je quitte un théâtre banal"²⁰⁰. Que Rudolf von Laban sélectionne ses relations dans son autobiographie est donc significatif. Il marque ainsi sa préférence pour le wagnérisme germanocentrique de Bayreuth, au détriment de celui des démocrates européens. Se placer artistiquement et moralement sous le ciel de Bayreuth, précisément celui qui inspire toute l'existence de Hitler, est le meilleur moyen pour le chorégraphe de convaincre les autorités de l'envergure de sa mission.

La matinée d'adieux de Rudolf von Laban à l'Opéra, le 2 juillet 1934, confirme définitivement l'engagement du chorégraphe. Donnée dans le cadre d'une manifestation de l'organisation des loisirs "La force par la joie", elle se déroule, en présence d'Hitler, devant un public de 1 800 personnes. Soixante danseurs et danseuses y présentent des extraits d'un répertoire principalement axé sur les musiques nationales du XIX^e siècle : *Landknechtfest* de Franz Schubert, *Nuit à Venise* et *Danse hongroise* de Johannes Strauss, *Polowetzer Tänze* de Borodin, *Tannhäuser* de Richard Wagner et *Carmen* de Gustave Bizet. La presse nazie loue la qualité artistique du corps de ballet et encense Rudolf von Laban, estimant qu'il est "l'un des chorégraphes les plus remarquables qui soient"²⁰¹. Quelques jours après cette matinée, Rudolf von Laban publie un article, dont le titre à lui seul, "La danse allemande", atteste d'un changement notable du registre de son langage²⁰². Cette publication précède de quelques semaines sa nomination à la tête de la Scène de danse allemande à la Chambre théâtrale du Reich. Le chorégraphe tente, à la suite de Rudolf Bode et de Fritz Böhme, de s'octroyer la paternité de la "nazification" de la danse²⁰³.

Les dérives de la "danse allemande"

Dans ce texte, Rudolf von Laban place de nouveau sa réflexion sur la "danse historique" dans le sillon du wagnérisme. Mais il opère cette fois-ci un lien direct entre les concepts esthétiques du wagnérisme et leur interprétation par l'idéologie nazie. Il assigne à la "danse

200 "Toscanini Absage an Bayreuth", in *Singchor und Tanz*, 1er novembre 1921, n° 21.

201 Ces informations sont données dans les quotidiens, *Berlin Nachtausgabe*, le 2 juillet 1934, *Der Angriff*, le 3 juillet 1934, ainsi que dans le *Völkischer Beobachter* et *Der Deutsche* ; BA Potsdam, R 50.01, RMfVP, n° 237.

202 Rudolf von Laban, "Der Deutsche Tanz", in *Singchor und Tanz*, 16 juillet 1934, n° 7, p. 11-12.

203 A l'évidence, Rudolf von Laban veut justifier par cet article son engagement pour la culture et la nation allemandes. D'origine austro-hongroise, il a fait une demande de naturalisation en 1931, au moment de son entrée dans la fonction publique allemande, mais la procédure n'a pas encore abouti en 1934 (Valerie Preston-Dunlop, in *Tanzdrama-Magazin*, op. cit., p. 9.). Quoique ayant déjà gagné sa reconnaissance officielle, il est possible qu'il ait besoin, dans un contexte de radicalisation politique (l'élimination des SA durant la nuit des longs couteaux a eu lieu en effet quelques jours auparavant, le 30 juin 1934), de légitimer sa présence comme "étranger". Ceci d'autant plus qu'il a été dénoncé comme tel en 1932 par les membres nazis de l'Opéra national. Il figure en tant que "Polonais" (!) sur une liste d'une quarantaine de personnes étrangères engagées à l'Opéra (BA Potsdam, R 56.I., n° 66).

allemande" la fonction suivante : "La danse a, comme tout art, le devoir de représenter des tensions spirituelles et des expériences vécues. Le spectateur doit éprouver devant cette représentation une forme d'élévation et la confirmation de son sentiment vital propre à sa race". Comme ce fut le cas du théâtre wagnérien, il veut à son tour faire de la danse un moyen de reconquête de l'identité allemande : "Le peuple allemand (...) a besoin de nouvelles impulsions artistiques, de nouveaux symboles pour renforcer son devenir de peuple". S'appuyant sur cette profession de foi, il définit ainsi sa mission : trouver "un langage de la danse qui (soit) à la fois allemand pour l'homme allemand et contemporain pour l'homme d'aujourd'hui"²⁰⁴. Il s'agit principalement pour lui de restaurer le lien juste entre le contenu et les valeurs éthiques de la danse, la forme et l'idéal de cet art. Ses ancrages culturels doivent pour cela être réévalués : "Ce qui est à soi agit dans un sens constructif, ce qui est étranger est destructif". Le mouvement doit être émancipé de ses influences orientales (l'extase dionysiaque de la danse des derviches), et de ses influences occidentales (la virtuosité apollinienne de la "danse sur pointes" ou *Spitzentanz*). Les valeurs éthiques qu'incarnent chacun de ces "idéaux du beau", la dépersonnalisation et la dématérialisation, ne sont pas conformes à la "sensibilité allemande". Le chorégraphe ne va pas jusqu'à censurer ces genres. Leur connaissance est nécessaire pour le danseur de théâtre, mais uniquement en tant qu'exercice technique, et non comme modèle culturel.

Derrière l'appareil idéologique de ce texte, on retrouve la réflexion initiale de Rudolf von Laban sur le sens de la tradition et du mouvement, incarnation vivante du déroulement de l'histoire. Selon lui, l'avenir de la danse se trouve définitivement dans une troisième voie entre l'ancien et le nouveau. Son besoin d'inscrire le mouvement dans une tradition vivante est inséparable de sa nostalgie de la culture festive du XIX^e siècle, dont il apprécia au cours de son enfance les derniers éclats dans les Balkans. Il veut transmettre à la danse artistique les qualités de savoir cinétique et de rassemblement collectif qui, autrefois, incombaient à la danse populaire. Toutefois, en systématisant ses visions dans la gangue de l'identité germanique, Rudolf von Laban les soumet à une double et profonde dérive.

La première dérive vient de sa volonté de moraliser la danse. En décrétant que la danse est porteuse de valeurs éthiques, il veut certes l'émanciper de la catégorie des arts divertissants et l'intégrer à celle des arts majeurs. Mais il subordonne sa finalité artistique à une fonction d'éducation imposée de l'extérieur. Il établit ainsi des ponts entre le rêve et le mythe, l'imaginaire individuel et l'imaginaire collectif. Son autobiographie de 1935 confirme cette transposition. Le chorégraphe y expose de nouveau son ancienne conception du drame dansé

²⁰⁴ "Tanz hat, wie jede Kunst, die Aufgabe, seelische Spannungen und Erlebnisse darzustellen. Der Zuschauer soll aus dieser Darstellung ein Erhöhung und Bestätigung seines rassenmässigen Lebensgefühles gewinnen" ; "Das deutsche Volk (...) braucht neue künstlerische Anreize, neue Sinnbilder für ein völkisches Werden" ; "Die Sprache des Tanzes muss für den deutschen Menschen deutsch sein und für den heutigen Menschen heutig" ; "Das Eigene wirkt aufbauend, das Fremde wirkt zerstörend" ; Rudolf von Laban, "Der Deutsche Tanz", in *Singchor und Tanz*, 16 juillet 1934, n° 7, p. 11-12.

comme "vision du mouvement universel" : par le mouvement, le danseur sort de ses limites narcissiques et fait disparaître les contours du monde matériel ; il rétablit de cette manière la fusion avec le grand tout ; sa danse, qui traduit des conflits spirituels, ne dévoile pas le secret de l'univers. Mais l'émotion, l'élévation au-delà du quotidien qu'elle provoque, permettent le rapprochement avec "le sens profond du mouvement universel"²⁰⁵. Puis, revenant sur ses thèmes chorégraphiques de la fin des années 1920, il en tire des enseignements pour le présent : "Je voyais dans la figure d'un général en chef comme Agamemnon, dans celle d'un Don Juan, d'un Savonarole, comme dans celle tragi-comique d'un bouffon, d'un Casanova ou d'autres personnages historiques typiques, non pas les victimes d'un destin, mais les porteurs de valeurs et d'attitudes éthiques (...). Les figures qui incarnent les questions et les nostalgies de notre époque sont porteurs d'influences"²⁰⁶.

Rudolf von Laban subordonne ici sa vision mystique du mouvement cosmique à celle, morale, du mouvement exemplaire. Désormais, ce n'est plus le mouvement en soi qui révèle le "rayonnement universel", mais le mouvement comme expression du caractère d'un héros. Le héros devient une sorte d'intercesseur du mouvement universel. Sa danse, qui montre les tensions entre ses luttes intérieures et ses choix éthiques, a valeur d'exemple pour la collectivité : "L'envol du danseur est empli de valeurs éthiques (...) "²⁰⁷. Cette recherche de contenus héroïques pour la danse, inspirée une fois de plus du modèle wagnérien, est proche de celle des nouveaux dramaturges du régime, et de l'usage qu'ils font, à des fins de propagande, des figures exemplaires de la littérature allemande²⁰⁸. Laban croit par ce biais réaliser sa nostalgie du théâtre antique, et faire de la danse, au même titre que la musique et la poésie, l'incarnation mythique du destin collectif. Mais il confond ici son ambition pour la danse et son goût du pouvoir.

La seconde dérive vient de sa conception de l'art comme vecteur du sacré dans la culture. Il accentue notablement à partir de 1933 son rejet des influences orientales, se plaçant de cette façon en parfaite conformité avec les théories de Rosenberg contre l'expressionnisme. La notion de sacré n'a plus qu'un rôle d'accessoire exotique au théâtre : "La danse hiératique, au cours d'une scène dans un temple, sera bien représentée et mimée sur le plateau, mais la foi des peuples en leur Dieu ou en leurs idoles ne sera que le reflet de la croyance religieuse animatrice.

²⁰⁵ Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 216-217.

²⁰⁶ "Ich sah in den Gestalten eines Feldherrn wie Agamemnon, eines Don Juan, eines Savonarola, oder auch in den komischen und tragikomischen Figuren eines Narren, eines Casanova und anderer historischer und typischer Personen, nicht so sehr die Erleider eines Schicksals, als vielmehr die Träger ethischer Werte und Haltungen" ; Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 214.

²⁰⁷ "Die fliegende Bahn des Tanzers ist von ethischem Geist erfüllt" ; Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 217.

²⁰⁸ George L. Mosse parle de la fonction du héros dans l'idéologie nationale-socialiste dans son ouvrage, *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*, Königstein, Athenäum, 1978 (New York, Grosset & Dunlap, 1966), p. 8-10.

(...) La danse d'opéra ne sera qu'imitation et non vérité, reflet et non essence"²⁰⁹. Il critique ce qu'il nomme "les ruines" de la décennie précédente : "(...) Des imitations malades de styles étrangers et désuets ont menacé un temps d'envahir la danse allemande. (...) L'amour du rythme a dégénéré en frénésie indomptée"²¹⁰. La danse d'expression elle-même est réduite au rôle de "variété ethnographique et exotique, (...) influencée par l'art asiatique et africain"²¹¹. Aussi violentes soient ces paroles pour un homme qui a été lui-même profondément marqué durant sa jeunesse par les sectes soufistes et les derviches de Bosnie-Herzégovine, elles ne sont pas neuves²¹². Elles ne font que continuer, l'ancien différend qui oppose le chorégraphe à l'écrivain Fritz Böhme, au sujet de la fonction ultime de la danse. Contrairement à l'écrivain, Rudolf von Laban estime que la danse appartient définitivement au domaine de l'art et non à celui du culte. S'il aspire à lui redonner un rôle central dans la culture, c'est bien en tant qu'art majeur, intégré aux institutions théâtrales. Sa critique de la danse d'expression vise essentiellement à désarçonner les dernières traces de religiosité qui pourraient subsister dans ce genre et empêcher sa professionnalisation. Néanmoins, en appelant la danse à devenir "art allemand", Rudolf von Laban aliène son art à une nouvelle dépendance, non plus sacrée, mais idéologique.

b. Un "avenir lumineux"

Le chorégraphe confond donc le statut de l'art de la danse et son pouvoir, la notion de sacré et celle de mythe. Cette double dérive qu'il opère par la moralisation de la danse et sa soumission à la propagande nazie est le prix qu'il fait payer au mouvement moderne pour obtenir sa reconnaissance comme tradition. Son double travail de séduction politique et artistique, mené entre 1933 et 1934 à l'Opéra de Berlin, lui permet d'accéder à son vœu le plus cher : obtenir la reconnaissance officielle de la danse et profiter du nouveau régime pour lui aménager un espace culturel d'envergure. En accédant au poste de directeur de la Scène de danse allemande dans la Chambre théâtrale du Reich, il peut passer à cette seconde phase. Il renoue dès lors avec ses projets antérieurs de théâtre dansé indépendant et de maison kilométrique²¹³. Il est persuadé qu'avec le régime hitlérien, ses inventions messianiques des années 1920 trouveront leur réalisation. Son autobiographie de 1935 se termine sur cette phrase

²⁰⁹ Rudolf von Laban, "La danse dans l'opéra", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 janvier 1933, n° 1, p. 10.

²¹⁰ "(...) Die krankhaften Nachahmungen fremder und zeitferner Stile, die eine Zeitlang den deutschen Tanz zu überwuchern drohten. (...) Die Liebe zum Rhythmus entartete zu ungebändigter Raserei" ; Rudolf von Laban (unter Förderung der Reichskulturkammer), *Deutsche Tanzfestspiele 1934*, Dresde, Carl Reissner, 1934, p. 6.

²¹¹ Rudolf von Laban, "La danse dans l'opéra", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 janvier 1933, n° 1, p. 11.

²¹² "23 April 1932 : Bericht von Fritz Böhme über ein Gespräch mit..." ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz", Rep. 019. IV. a. L. Nr. 1.

²¹³ Cette question sera traitée dans les chapitres 2 et 3 de la seconde partie.

: "Est-ce que le combat pour la puissance de la beauté peut jamais s'éteindre ?"²¹⁴. La fascination du chorégraphe pour "l'avenir lumineux" de la danse sous le Troisième Reich l'emporte sur la sagesse²¹⁵.

Reste à élucider la question de l'antisémitisme. On se souvient des propos antérieurs du chorégraphe sur la notion de "race blanche"²¹⁶. S'il n'adhère pas au NSDAP durant toute sa période d'activité sous le nazisme, en revanche, ses déclarations et ses actes dans le cadre de son travail à la Chambre de théâtre du Reich, font clairement écho à la politique antisémite du régime²¹⁷. Faut-il voir dans cette attitude une forme de démagogie (ce ne serait que l'instrument d'une stratégie d'ascension sociale) ou le reflet d'une conviction intime ?

On ignore de quelle façon le chorégraphe réagit à l'introduction de la "loi du 7 avril 1933 sur le redressement de la fonction publique". Si le nombre de danseuses quittant le corps de ballet de l'Opéra national est moins important que celui de l'Opéra municipal (deux d'un côté contre douze de l'autre), la vie de l'Opéra national est néanmoins largement bouleversée par le départ des musiciens, des chanteurs et des techniciens. Une liste de dénonciation établie dès 1932 par les membres nazis de l'Opéra évalue à 40 le nombre des solistes et directeurs artistiques étrangers, dont 26 personnes d'origine juive²¹⁸. Dès le mois de février 1933, la section "Théâtre et film" du Front de combat de Berlin demande explicitement au ministère des Cultes à ce que les contrats des artistes juifs des théâtres de Prusse soient révisés²¹⁹. A la veille de l'application de la loi du 7 avril, une nouvelle liste, plus complète, détermine par catégories artistiques le nombre de personnes juives engagées à l'Opéra national et au *Schauspielhaus*. Trente et un artistes d'origine juive sont dénombrés à l'Opéra, dont dix-huit solistes, et six au *Schauspielhaus*²²⁰.

Ceux qui, à l'époque, désapprouvent la montée des pratiques antisémites dans la vie publique manifestent solennellement leur refus. Eugen Friedenbach, président de l'Association allemande des choristes et des danseurs, revendique dans l'un de ses derniers articles l'intégrité de la culture judéo-allemande comme un fondement de la vie théâtrale en Allemagne²²¹. La

214 "Aber kann das Ringen um die Macht der Schönheit jemals erlöschen ?" ; Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 228.

215 "Die leuchtende Zukunft", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 220.

216 Voir le chapitre 1 de cette partie. Il faut rappeler également qu'il a confié, en 1919, l'éducation d'un de ses fils à la secte des Mazdanéens, réputée pour n'accepter que de "purs Aryens" dans ses cercles ; Martin Green, *Mountain of Truth. The Counterculture Begins, Ascona, 1900-1920*, Londres, Tufts University Press of New England, 1986, p. 235.

217 Voir les chapitres 1 et 2 de la seconde partie.

218 BA Potsdam, R 56 I., RTK, n° 66.

219 BA Potsdam, R 56 I., RTK, n° 66.

220 "Nachweisung derjenigen Mitglieder, die, soweit festgestellt werden konnte, nichtarischer Abstammung sind" ; BDC, dossier Hans Hinkel, RKK, n° 2703/0095/40.

221 Eugen Friedenbach, "Kann ein Bühnenmitglied NS sein ?", in *Singchor und Tanz*, 1er mars 1933, n° 5, p. 39.

position des directeurs de l'Opéra national de Berlin fait elle aussi figure d'exception dans le paysage politique. Wilhelm Furtwängler use de son renom international pour protéger les membres de son orchestre, notamment le directeur musical Leo Blech²²². L'intendant Heinz Tietjen s'oppose à l'automne 1932 à la politisation de la vie collective de l'Opéra et, par la suite, vient en aide à maintes reprises à ses collaborateurs juifs²²³.

Dans ce contexte, il y a donc lieu de s'interroger sur l'absence de toute trace de protestation de la part du maître de ballet du premier théâtre d'Allemagne. Son silence sur le départ de ses proches collègues engagés à gauche, de même que la logique politique de sa réflexion artistique durant ses années passées à l'Opéra, laissent présumer que le renvoi des danseurs juifs ne l'a pas amené à remettre en cause ses ambitions personnelles au sein de cette institution²²⁴.

2. L'ascension souterraine des organisations labaniennes

Les organisations labaniennes se conforment à la voie d'intégration suivie par l'Association allemande des choristes et des danseurs dans la Chambre théâtrale du Reich. A cet égard, Marie-Luise Lieschke, l'administratrice de Rudolf von Laban, joue entre 1933 et 1935, un rôle essentiel²²⁵. Le chorégraphe s'occupant des affaires de l'Opéra, elle est la principale gestionnaire des écoles Laban, des chœurs en mouvement et de la Société d'écriture de la danse (*Gesellschaft für Schriftanz*). Sa correspondance régulière avec Fritz Böhme et Kurt Jooss

222 Wilhelm Furtwängler publie le 11 avril 1933 dans le *Vossische Zeitung* une lettre ouverte à Joseph Goebbels, dans laquelle il critique le renvoi des artistes juifs et l'introduction de critères antisémites dans la réflexion sur l'art ; Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im III. Reich, Die Musik*, tome 2, Güsterloh, Sigbert Mohn, 1963, p. 80-83.

223 Un texte signé par Heinz Tietjen le 25 novembre 1932 est affiché dans les couloirs de l'Opéra. L'intendant critique les listes de dénonciation établies par les fonctionnaires nazis. Il n'accepte de débat politique que dans le cadre des élections syndicales (BA Potsdam, R 56 I., RTK, n° 66). Il soutient financièrement jusqu'en 1940 le Dr. Seelig, ancien référent du ministère des Cultes, émigré à Paris, et aide Leo Blech à partir en Suède en 1941. Heinz Tietjen n'est cependant en rien un opposant au régime. Au contraire, s'il est dénoncé au début du régime par Hans Hinkel, le chef du Comité prussien du théâtre, comme personnage peu fiable, son attitude opportuniste et ses relations lui assurent une carrière honorable. Directeur du Festival de Bayreuth à partir de 1933, il est protégé par la famille Wagner. Il accède par la suite au statut de conseiller d'État de Prusse et fait parti du Sénat culturel du Reich (BDC, RKK, Dossier Heinz Tietjen, n° 2200/05666/10).

224 A ce titre, la comparaison avec le renvoi des solistes de l'Opéra en 1931 est intéressante. Le geste du chorégraphe quelques années plus tôt ne montre-t-il pas déjà que Rudolf von Laban n'aime pas à s'embarrasser de considérations humaines lorsqu'il s'agit d'imposer son pouvoir artistique ?

225 Marie-Luise Lieschke a donné son nom au fonds Laban des Archives de la danse de Leipzig. Lorsque Rudolf von Laban a quitté l'Allemagne en 1937, elle a gardé l'ensemble des documents concernant la vie du mouvement labanien depuis Weimar jusqu'au milieu des années 1930. Son rôle de conseillère de Rudolf von Laban et d'organisatrice politique des réseaux labaniens est encore peu connu. Elle est toujours considérée par les responsables des Archives de la danse de Leipzig comme une secrétaire sans importance, dévouée à la cause de la danse moderne et s'occupant des affaires du chorégraphe durant ses heures libres. Seule Valérie Preston-Dunlop évoque dans un article, "Laban und das Dritte Reich", les critiques faites par quelques responsables de la mouvance labanienne sur l'orientation politique du personnage (il s'agit de Fritz Klingenberg, de Gertrud Snell et de John Hodgson) (in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 11).

entre janvier 1932 et avril 1935 témoigne de l'intensité de ses activités politiques²²⁶. Les dépenses de voyage "pour le maintien des organisations du groupe" s'élèvent à 1271 RM entre février 1933 et juin 1935, tandis que les coûts publicitaires et administratifs atteignent 792 RM²²⁷. L'administratrice ne cache pas son enthousiasme pour les nouvelles autorités. Écrivant à Kurt Jooss en septembre 1934, elle présente au chorégraphe en exil une image solidaire et unie des danseurs : "Nous nous trouvons au centre d'un beau travail de préparation pour un nouvel essor de la danse en Allemagne". Elle confirme cette analyse en mars 1935 : "Nous travaillons avec zèle pour la danse et recevons des subventions généreuses des autorités"²²⁸. Albrecht Knust, directeur du Bureau de notation de la danse de Hambourg (*Tanzschreibstube*), la seconde dans toutes les décisions importantes de cette période²²⁹. Les relais politiques qu'ils tissent abreuvent, en même temps qu'ils confirment les ambitions de Rudolf von Laban. Leur travail d'infiltration est pris en relais par le chorégraphe, lorsqu'il est nommé à la tête de la Scène allemande de la danse. A terme, le camp labanien parvient à reconstituer entièrement ses anciennes organisations weimaroises dans la Chambre théâtrale du Reich.

a. La Société pour l'écriture du mouvement

Les premières démarches politiques entreprises par Marie-Luise Lieschke remontent au mois d'août 1933. La mouvance labanienne est tout à la fois incertaine de sa destinée dans l'Association allemande des choristes et des danseurs et prise de court par la mouvance Wigman, déjà insérée dans les réseaux de la "mise au pas". Marie-Luise Lieschke s'adresse alors aux groupes de culture corporelle de Rudolf Bode du Front de combat pour la culture allemande et envisage d'inscrire la Société pour l'écriture de la danse dans l'Association allemande d'éducation corporelle de Gustav Fischer-Klamt²³⁰. Elle se rétracte cependant, jugeant avec Fischer-Klamt le moment "inopportun", en raison de la concurrence de ce dernier avec Rudolf von Laban en matière de notation du mouvement²³¹. En attendant une meilleure opportunité, elle travaille durant toute l'année 1933 à maintenir la Société pour l'écriture de la danse en état de fonctionnement et à en resserrer la cohésion interne²³². L'administratrice peut

226 TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

227 TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Das chorische Institut Laban".

228 "Wir stehen mitten in schönster Vorbereitungsarbeit für einen neue Aufschwung des Tanzes in Deutschland", lettre adressée à Kurt Jooss le 26 septembre 1934 ; "Wir arbeiten tapfer am Tanz und erfahren grosszügige Förderung von Seite der Behörden", lettre adressée à Kurt Jooss le 15 mars 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

229 Dans ses lettres à Kurt Jooss, Marie-Luise Lieschke associe toujours Albrecht Knust aux décisions importantes concernant l'avenir de l'école Folkwang.

230 "Arabesken", in *Der Tanz*, août 1933, p. 16.

231 Lettres adressées à Kurt Jooss le 2 et le 23 août 1933 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

232 Elle établit notamment à la fin de l'année la liste des membres ayant payé leur cotisation et celle des membres ne l'ayant pas fait. Ces listes ne recoupent cependant pas les divisions politiques de la société allemande. Le fait d'adhérer à cette association en 1933 n'est pas un acte politique, mais artistique ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Mitgliederliste der Deutschen Gesellschaft für Schrifttanz", Rep. 028. II. e. Nr. 2.

assurer ainsi la transition avec la nouvelle rédaction de *Der Tanz*, après le départ de Joseph Lewitan, et conserver la revue comme organe officiel de son association. Les utilisateurs de la labanotation (les danseurs de théâtre et surtout les dirigeants de chœurs en mouvement) sont intégrés durant l'hiver 1934 à la Chambre théâtrale du Reich²³³. Mais leur statut de notateur n'est pas encore reconnu. C'est à cette reconnaissance que s'attache à son tour Albrecht Knust. Il traite régulièrement en 1933 et en 1934 dans *Der Tanz* des questions artistiques et culturelles soulevées par la cinétographie Laban. Puis, bénéficiant de l'appui actif de Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse, il inaugure à la mi août 1935 une exposition sur la notation du mouvement dans le cadre du stage national de Rangdorf²³⁴. Fort de ce succès, il demande en octobre 1935 l'ouverture d'un second Bureau d'écriture de la danse (*Tanzschreibstube*) à Berlin et son financement par la Chambre théâtrale du Reich. Celui-ci est mis en place entre novembre 1935 et janvier 1936²³⁵. Enfin, la création du Département de la danse en avril 1936 débouche sur la reconnaissance du métier de notateur²³⁶.

b. Les chœurs dansants

Le processus est identique pour la danse chorale, mais il s'assortit cette fois-ci d'une redéfinition de son ancrage politique et de sa fonction sociale. L'intégration des dirigeants de chœurs dansants dans la Chambre théâtrale du Reich en avril 1934 est essentiellement administrative et ne rend pas compte des ambitions culturelles du genre. C'est pourquoi les animateurs des chœurs dansants tentent de redéfinir l'orientation collectiviste et socialisante de leur genre afin de lui aménager un espace dans la nouvelle Allemagne. Marie-Luise Lieschke entre en contact en juin 1934 avec l'organisation des loisirs "La force par la joie" (*Kraft durch Freude*) de Ley et avec la nouvelle Ligue du Reich pour l'encouragement du théâtre en plein air (*Reichsbund zur Förderung der Freilichtspiele*)²³⁷. Elle trouve dans cette dernière des appuis artistiques. Hans Brandenburg, l'auteur des premiers ouvrages des années 1910 sur la danse moderne, y siège aux côtés d'autres écrivains nationaux-socialistes, chargés d'élaborer le nouveau genre du théâtre *Thing*²³⁸. Il est resté fidèle, depuis sa rencontre à Ascona avec Rudolf

233 Otto Laubinger, "Anordnung Nr. 20 wegen Eingliederung der Lehrer für Kunstdanz, Bewegungschöre und verwandte Gebiete sowie Kunsttänzer, 5 Juni 1934", in Dr. Karl Friedrich Schrieber, *op. cit.*, p. 174-175.

234 Marie-Luise Lieschke, "Von der deutschen Tanzbühne", in *Singchor und Tanz*, 1 août 1935, n° 7-8, p. 107.

235 TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Berliner Tanzschreibstube".

236 Rainer Schlösser, "Bekanntmachung betr. Reichsfachschaft Tanz vom 31 März 1936", in K.F. Schrieber, *op. cit.*, p. 87-88.

237 Lettre de Marie-Luise Lieschke à Kurt Jooss, datée du 11 juin 1934 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

La Ligue est intégrée en août 1933 au ministère de la Propagande et obtient le statut d'organisation de contrôle ; Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die "Thing-Bewegung" im Dritten Reich*, Marbourg, Jonas, 1985, p. 29.

238 , Rainer Stommer, *op. cit.*, p. 24.

von Laban, à l'idée que l'alliance scénique de la danse et du théâtre peut déboucher sur un nouveau genre d'oeuvre d'art totale²³⁹.

Albrecht Knust approfondit à son tour ces premiers contacts par une série de conférences et de manifestations. Il publie en février 1933 un hommage au défunt Julius Blasche, son ancien professeur de danse folklorique, dans lequel il établit des liens d'affinité entre la danse moderne amateur et les pratiques folkloriques²⁴⁰. Il tient le 3 mars 1934, à Hambourg, un discours devant le Front de combat pour la culture allemande. Il insiste dans sa conclusion sur la nécessité de trouver pour la danse chorale un lieu d'épanouissement équivalent à ce qu'est "La force par la joie" pour la gymnastique amateur ou la Ligue du Reich pour le théâtre du peuple en plein air pour le théâtre *Thing*²⁴¹. Enfin, il organise avec Marie-Luise Lieschke en juillet 1934 un congrès de danse chorale à l'école Folkwang de Essen. Fritz Böhme y insiste à son tour, lors de sa conférence de clôture, sur les apports potentiels de la danse chorale aux festivités collectives de la nouvelle Allemagne²⁴².

Deux exemples concrets attestent de l'engagement politique des chœurs dansants. Heide Woog, la dirigeante du chœur labanien de Mülheim, est la principale initiatrice du rapprochement avec le théâtre *Thing*. Dès le printemps 1933, elle met son groupe amateur au service du Front de combat pour la culture allemande²⁴³. Ses spectacles de danse sont favorablement critiqués dans le *Völkischer Beobachter*²⁴⁴. A l'automne 1933, elle met en scène une première oeuvre chorale sur le thème de la révolution nationale-socialiste, *La jeunesse en train de décider (Jugend in der Entscheidung)*²⁴⁵, écrite par Richard Euringer, l'un des principaux animateurs du théâtre *Thing*²⁴⁶. Elle renouvelle l'expérience au printemps 1934 au théâtre de Duisburg avec une autre pièce de Richard Euringer, intitulée *Le mythe allemand*, qui traite de la reconquête de l'unité spirituelle du peuple allemand depuis sa défaite de la première guerre mondiale²⁴⁷. En juillet 1935, Albrecht Knust mène à son tour au théâtre de verdure de

239 Il tente à l'époque de monter avec Laban et Wigman sa pièce, *La victoire du sacrifice, Une pièce tragique pour la parole et la danse*, pour une production à Cologne ; John Hodgson, Valerie Preston-Dunlop, *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1991 (Northcote House Publishers, 1990), p. 130.

240 Albrecht Knust, "Volkstanz und Laientanz", in *Der Tanz*, février 1933, n° 2, p. 2-4.

241 Akademie der Künste, Berlin, Collection Ilse Loesch, "Die Entwicklung der chorischen Idee in Hamburg".

242 "Tagung für chorischen Tanz", in *Singchor und Tanz*, 16 août 1934, n° 8, p. 12-13.

243 Courrier du groupe régional de Duisbourg du Front de combat adressé le 5 octobre 1933 au dramaturge Rainer Schlösser ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

244 *Völkischer Beobachter*, 5 mai 1933.

245 Courrier du groupe local du Front de combat de Duisbourg adressé le 5 octobre 1933 au dramaturge Rainer Schlösser ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

246 Richard Euringer obtient le Premier prix national du Troisième Reich pour sa pièce, *la Passion allemande (Deutsche Passion, Thingspiel in drei Akten)* écrite en 1933 ; Christian Zentner, Friedemann Bedürftig, *Das grosse Lexikon des Dritten Reiches*, Südwest Verlag, 1985, p. 164.

247 Courrier de Heide Woog adressé au conseiller d'État Hans Hinkel, le 3 avril 1934 ; BDC, RKK, dossier Heide Woog, n° 2200/0613/08. Courrier de Heide Woog adressé au dramaturge Rainer Schlösser, le 7 mai 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 166.

Zoppot une expérience proche du théâtre *Thing*²⁴⁸. Il met en scène avec quatre-vingt-dix amateurs l'opéra de Richard Wagner, *Rienzi*. La chorégraphie, élaborée par Rudolf von Laban, est entièrement montée à partir des partitions d'Albrecht Knust²⁴⁹.

Une fois encore, l'entrée de Rudolf von Laban à la Chambre théâtrale du Reich permet de concrétiser les attentes de reconnaissance culturelle des chœurs dansants. La création de la Ligue nationale pour la danse communautaire (*Reichsbund für Gemeinschaftstanz*) est projetée durant l'été 1935, lors du second congrès de danse chorale de Rangsdorf²⁵⁰. Elle est officialisée en avril 1936 et intégrée à la Chambre théâtrale du Reich comme membre corporatif indépendant. Marie-Luise Lieschke en est la présidente²⁵¹.

c. L'école Folkwang d'Essen

L'école Folkwang semble avoir les mêmes ambitions. Mais elle pose au camp labanien un problème difficile à résoudre. Les tractations qui entourent son avenir en 1934 dévoilent de violentes querelles d'héritage. En dépit de l'insistance de Marie-Luise Lieschke, Kurt Jooss refuse en août 1933 de rejoindre l'Association allemande d'éducation corporelle de Gustav Jo Fischer-Klamt²⁵². Son départ d'Allemagne à la mi-septembre 1933, suivi durant l'été 1934 de celui de Sigurd Leeder et d'une partie des élèves et des pédagogues, est violemment critiqué en Allemagne. On renie le personnage, mais on veut garder son héritage artistique et pédagogique : "Jooss a retourné sa veste. Tandis qu'il pose les bases de sa nouvelle école de danse en Angleterre, l'évolution récente se présente pour nous comme un difficile combat. Kurt Jooss a scellé de façon si peu glorieuse et si peu porteuse d'avenir la responsabilité de son travail (...). Nous n'avons plus de scène de danse allemande au sens originel du mot. Nous l'avons perdue matériellement et idéellement avec la troupe Folkwang de Kurt Jooss. Mais l'école fondée par Jooss en ses meilleurs jours existe encore. L'école Folkwang d'Essen, ancienne d'à peine sept ans, est devenue une tradition. Pour que cette grande évolution révolutionnaire ne soit pas vaine, il faut poursuivre le travail sur place. Nous n'avons pas besoin pour cela de Kurt Jooss et de ses assistants. Car dans cette méthode d'enseignement, ce qui compte, ce n'est pas l'homme

248 Une expérience analogue a déjà eut lieu dans ce même théâtre à la fin de l'été 1933. L'intendant Hermann Merz a mis en scène avec des amateurs l'opéra *Tannhäuser* de Richard Wagner ; "Das 'Tannhäuser'-Bacchanal auf der Freilichtbühne", in *Der Tanz*, septembre 1933, n° 9, p. 17-18.

249 "Der chorische Tanz in Wagners *Rienzi*", in *Der Danziger Vorposten*, 9 juillet 1935.

250 Le colloque a lieu entre le 12 et le 18 août 1935 dans le cadre du stage national de danse organisé par Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse. Ses organisateurs, Marie-Luise Lieschke et Albrecht Knust, insistent sur la présence obligatoire de l'ensemble des animateurs de chœurs labaniens. Il s'agit pour eux d'un "travail pionnier" ; Marie-Luise Lieschke, "Von der Deutschen Tanzbühne", in *Singchor und Tanz*, 1er août 1935, n° 7/8, p. 107-108.

251 Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz im Olympiajahr 1936", in *Deutsche Tanzeitschrift*, avril 1936, n° 1 ; "Reichsbund für Gemeinschaftstanz", in *Die Bühne*, 15 novembre 1935, n° 2, p. 58.

252 Lettres de Marie-Luise Lieschke à Kurt Jooss datées des 2 et 23 août 1933 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

individuel, mais l'oeuvre"²⁵³. L'école Folkwang était effectivement un modèle du genre, première école de danse privée entièrement subventionnée par une municipalité, et lieu artistique interdisciplinaire dont le programme pédagogique se rapprochait fort des projets d'académie de danse des congrès de la danse. Elle se trouve sans successeur. Non sans jalouser les nouveaux projets de Kurt Jooss en Angleterre, la presse régionale estime que seuls Mary Wigman et Rudolf von Laban sont capables de reprendre le flambeau à Essen. L'un et l'autre incarnent deux aspects complémentaires de la danse en Allemagne : "Un art personnel d'un côté et la connaissance exacte d'une méthode d'enseignement de l'autre"²⁵⁴. Ces voeux ne se réalisent pas, mais l'école Folkwang reste dans le camp labanien²⁵⁵.

L'école, qui avait retrouvé un statut privé en 1932, passe de nouveau en 1934 sous l'autorité de la municipalité d'Essen. Le maire, le Dr. Reismann-Grone, celui-là même qui avait incité Kurt Jooss à se séparer de ses collègues juifs, tout en encourageant ses projets artistiques, nomme Albrecht Knust à la tête de la nouvelle École spécialisée de danse de Folkwang (*Fachschule für Tanz*). Il signe un contrat à durée déterminée qui s'étend d'avril 1934 à mars 1935. Trude Pohl, qui participa avec la troupe Jooss au concours des Archives Internationales de Paris en 1932, lui succède par la suite. Fritz Böhme et Rudolf von Laban y ont un statut de jury d'examen. Cette continuité est en grande partie due à l'ancien directeur et cofondateur de Folkwang, le musicien Rudolf Schulz-Dornburg. Celui-ci renie énergiquement en 1933 son ancienne appartenance au courant de la musique moderne atonale et adopte une attitude favorable au régime hitlérien. Ce virement lui permet d'entretenir de bonnes relations avec le nouveau maire d'Essen²⁵⁶.

Cette officialisation de l'école par la municipalité nazie représente pour le camp labanien le premier pas vers une reconnaissance plus générale. Rudolf von Laban espère à terme pouvoir transférer l'école Folkwang à Berlin et en faire de nouveau son école centrale, avant de la

253 "Jooss ist umgefallen. Heute, während er eine neue Schule in England aufbaut, muss uns die ganze letzte Entwicklung wie ein krampfhaftes Aufleuchten vorkommen. Kurt Jooss hat die Aufgabe seiner Arbeit so wenig ruhmvoll und zukunftsverheissend besiegelt (...). Eine deutsche Tanzbühne im ursprünglichen Sinne des deutschen Tanzes haben wir nicht mehr (...). Wir haben sie in Kurt Jooss Folkwang-Tanzbühne verloren, materiell und ideell verloren. Aber noch besteht die Schule, die Jooss in seinen besseren Tagen aufgebaut hat ; die Essener Folkwangschule ist, kaum in ihr siebtes Lebensjahr getreten, Trägerin einer Tradition geworden. Wenn die ganze, grosse und revolutionierende Entwicklung nicht umsonst gewesen sein soll, dann muss hier, vom Platz Kurt Jooss' aus, die Arbeit weitergeführt werden. Dazu braucht man Kurt Jooss nicht und nicht seine Lehrkräfte. Denn hier, in dieser Tanzschulung gilt das (...), dass nicht der einzelne Mann gälte, sondern das Werk" ; Alfred Brasch, "Aufriss einer Deutschen Tanzakademie. Ein Vorschlag zur Zusammenfassung und Erhaltung des Deutschen Tanzes", in *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 14 février 1934 ; "Mary Wigman und der Deutsche Tanz, Gegenwart und Zukunft", in *Der Essener Abend, Essener Stadtanzeiger*, 11 février 1934.

254 Alfred Brasch, "Aufriss einer Deutschen Tanzakademie. Ein Vorschlag zur Zusammenfassung und Erhaltung des Deutschen Tanzes", in *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 14 février 1934.

255 Mary Wigman aurait refusé la proposition que lui avait faite le maire de Essen en mars 1934. Elle est à l'époque d'abord préoccupée par l'avenir de ses propres écoles ; Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 226.

256 Courrier de Rudolf Schulz-Dornburg au commissaire du Reich du ministère de l'Éducation, daté du 6 avril 1933 ; BDC, RKK, dossier de Rudolf Schulz-Dornburg, n° 2236/0100/06.

transformer en académie nationale. L'école Laban de Berlin et l'école Folkwang sont placées sous le protectorat de la Chambre théâtrale du Reich respectivement en mai et en novembre 1934 et Marie-Luise Lieschke est nommée à la tête du groupe "*Zentralstelle Laban*" de l'Association allemande des choristes et des danseurs²⁵⁷. En décembre, le studio de danse de l'école Folkwang est réouvert sous l'impulsion de Jens Keith et Rudolf von Laban. Il est financé par la Chambre théâtrale du Reich. Toutefois, d'autres horizons plus attirants s'offrent à Rudolf von Laban au printemps 1935. L'existence de la Scène allemande de la danse est désormais garantie par la Chambre de théâtre et le ministère des Finances²⁵⁸. Les projets se multipliant à Berlin (studio de danse pour les danseurs au chômage, stage national de Rangsdorf, second festival de danse, programmes chorégraphiques des Olympiades...), l'idée d'un déménagement de l'école Folkwang vers la capitale s'évanouit.

Kurt Jooss est vraisemblablement peu informé de ces tractations. Les lettres de Marie-Luise Lieschke sont volontairement allusives. En mars 1934, elle reste silencieuse sur la reprise de l'école sous l'égide de la municipalité nationale-socialiste. Elle se contente confier au chorégraphe son incertitude sur l'avenir de Folkwang. Elle attend septembre 1934 pour lui annoncer qu'Albrecht Knust a dû se "soumettre" aux décisions de la municipalité et lui assurer qu'il respecterait rigoureusement l'organisation pédagogique antérieure. Elle attend également trois mois avant de tenir Kurt Jooss informé de l'intégration de l'école dans la Chambre théâtrale du Reich. Enfin, elle reste très vague sur les raisons de l'abandon du projet d'école centrale, ne précisant pas la nature des perspectives qui s'ouvrent à Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse²⁵⁹.

D. Fritz Böhme et le mouvement folklorique

Aucune étude n'a été menée jusqu'à ce jour sur le personnage de Fritz Böhme et sur sa pensée. Décédé en 1952 trois ans après sa dénazification²⁶⁰, il a laissé à la postérité l'image

257 "Bekanntmachung des Deutschen Chorsängerverband und Tänzerbund E. V.", in *Singchor und Tanz*, 16 juin 1934, n° 6.

258 Courrier de Rudolf von Laban adressé à une amie, le 22 janvier 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Arbeitsbeschaffungstelle".

259 L'ensemble de ces informations se trouve dans le courrier de Marie-Luise Lieschke adressé à Kurt Jooss pour la période de mars 1934 à avril 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935". N'ayant ni confronté ces sources aux archives municipales de l'école Folkwang, ni été en contact avec la fille de Kurt Jooss, Anna Markard, nous ne formulons ici que des hypothèses.

260 Le procès de Fritz Böhme dure un peu plus de trois années, de février 1946 à juin 1949. L'écrivain est alors réhabilité et retrouve son droit de publier. On ignore le contenu de ce procès, les actes ne pouvant être consultés qu'avec l'accord de la famille Böhme.

d'un écrivain inspiré par la danse et dévoué à la cause de l'art²⁶¹. Ce portrait légendaire, largement entretenu par ses contemporains fait peu de place au rôle idéologique joué par l'écrivain dans le milieu de la danse de l'entre-deux-guerres²⁶². L'ouverture à la fin des années 1980, de deux fonds d'archives aux Archives de la danse de Leipzig et de Cologne n'a pas suffi à démystifier le personnage. La veuve de l'écrivain, Élisabeth Böhme, qui est à l'origine de ce legs, a imposé de strictes conditions d'accès à ces fonds. Certains documents confidentiels²⁶³ ne sont accessibles aux chercheurs qu'à la condition que ceux-ci s'engagent à mener "une recherche détaillée" sur son oeuvre. Élisabeth Böhme entend par ce biais protéger son époux de "travaux superficiels" qui pourraient présenter une "interprétation négative et partielle" de sa pensée²⁶⁴. Les archivistes de la danse responsables de la conservation de ces documents sont tentés de perpétuer cette image complaisante du personnage²⁶⁵. En dépit d'un accès restreint à ces documents, il a été possible de s'en inspirer afin de jeter une lumière inédite sur l'idéologie esthétique du personnage²⁶⁶.

1. La danse folklorique au service de la révolution nationale-socialiste

Les réflexions de Fritz Böhme sur la danse artistique n'expliquent que partiellement son adhésion au national-socialisme. L'engagement politique de l'écrivain ne peut se comprendre en réalité en dehors de son rapport à la danse folklorique. Ce domaine méconnu de ses centres d'intérêt domine ses activités durant les années 1932-1934. L'écrivain donne à partir de 1932 un profil plus engagé à l'Association des cercles de danse allemands (*Verband Deutscher Tanzkreise*), dont il est le président depuis 1930²⁶⁷. En février 1932, il clôt la fête des cercles de danse berlinois par un "Appel à un rassemblement pour la reconnaissance de la danse allemande

261 En témoignent les chroniques nécrologiques du personnage, conservées dans les archives personnelles d'Élisabeth Böhme.

262 La correspondance reçue par Fritz Böhme dans le cadre de sa dénazification est édifiante. La plupart de ses proches collègues ou amis qui ont vécu sous le nazisme présentent l'écrivain comme un idéaliste et refusent l'idée que sa pensée ait pu nourrir l'idéologie nationale-socialiste (on trouve, entre autres, des lettres du gymnaste Carl Diem, de l'éditeur Willy Backhaus, de l'archiviste Hans Bellée, des Professeurs Behm et Spranger, et des danseurs Frida Holst, Gustav Blank et Vera Mahlke) ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Entnazifizierungsunterlagen".

263 Il s'agit principalement de deux lettres envoyées par Fritz Böhme au Bureau de la presse du NSDAP de Berlin, le 17 août 1933, et à Joseph Goebbels, le 8 novembre 1933.

264 Frank-Manuel Peter, le directeur du TzA de Cologne présente en ces termes la volonté d'Élisabeth Böhme dans une lettre qu'il nous a adressée le 17 mai 1994 pour nous signifier son refus de nous ouvrir l'accès à une partie du fonds Böhme.

265 La période du nazisme est esquivée aussi bien dans la présentation biographique de Fritz Böhme publiée dans la revue *Tanzdrama*, que dans le curriculum vitae établi par le TzA de Cologne.

266 Les archives conservées à Leipzig sont les plus riches. Elles comprennent la correspondance professionnelle de Fritz Böhme, de nombreux articles et conférences, ainsi que des documents concernant ses activités dans les associations de la danse et dans l'organisation de manifestations culturelles.

267 L'association, qui réunit de nombreux cercles folkloriques régionaux, a été fondée en 1927 à Osnabrück (Fritz Böhme, "Entwicklung und Aufgabe der deutschen Volkstanzbestrebungen", in *Die Musik*, août 1933, p. 826). La correspondance de l'association est dense surtout dans les années 1932-33 (TzA Leipzig, Fond Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat", n° III.c).

comme facteur culturel déterminant"²⁶⁸. Peu après, en juillet 1932, il donne une conférence devant six cents danseurs folkloriques lors de l'exposition berlinoise "Soleil, air et maison pour tous". Ses déclarations, reprises dans la presse, se réfèrent aux théories *völkisch*, appliquées par Paul Schultze-Naumburg à l'architecture²⁶⁹ : "Il n'y a pas d'internationalisme dans la danse folklorique. Le danseur folklorique allemand ne devrait pas envier les formes étrangères, mais façonner ses danses en tant qu'individu allemand, appartenant à un paysage allemand et à des traditions allemandes"²⁷⁰. Puis, à la fin du mois d'avril 1933, après de multiples réunions organisées à son domicile avec le comité directeur de l'association, il rédige la notice suivante à l'intention de ses collègues : "De grandes responsabilités attendent tous ceux qui, de par leurs fonctions ou leurs capacités, sont appelés à porter la danse au sein du peuple (...). Il importe d'aiguiser le regard dans le discernement de ce qui est étranger ou spécifique à notre héritage de danse et d'éveiller chez tout un chacun une conscience critique afin de pouvoir à l'avenir séparer le bon du mauvais (...)"²⁷¹. L'adhésion de l'Association des cercles de danse allemands le 1er mai 1933 au Front de combat pour la culture allemande, et celle de ses dirigeants au NSDAP, aura donc été précédée par un engagement en faveur des thèses de purification culturelle du national-socialisme²⁷². Durant l'été, Fritz Böhme entre en contact avec le ministre de l'Intérieur, Wilhelm Frick, et le chef des Jeunesses hitlériennes, Baldur von Schirach, dans le but de participer aux premières fêtes de la jeunesse du régime²⁷³. Sa nomination en septembre 1933 dans la nouvelle Ligue du Reich pour le folklore et la patrie (*Reichsbund für Volkstum und Heimat*), créée au sein de l'organisation des loisirs "La force par la joie", est l'aboutissement logique de ses engagements précédents²⁷⁴. Il est chargé de diriger le Bureau spécialisé pour le développement de la danse folklorique (*Fachamt für Volkstanz*)²⁷⁵.

268 Fritz Böhme, "Der Volkstanzring Berlin", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, février 1932.

269 Préoccupé par le phénomène d'urbanisation en Allemagne, Paul Schultze-Naumburg s'attache dans les années 1910 à préserver la culture villageoise (*Dörfer und Kolonien*, München, Callweg, 1903). Par la suite, ses centres d'intérêt sont exclusivement orientés vers la défense de l'art de vivre et de l'art nordiques (*Kunst und Rasse*, München, Lehman, 1928). Conseiller artistique du ministre Frick dans le premier gouvernement nazi de Thuringe, il est le principal responsable de la censure des peintures modernes du musée de Weimar (in Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980, p. 57).

270 "Es gäbe keine Internationalität im Volkstanz ; der deutsche Volkstänzer solle nicht nach fremden Formen schießen, sondern als Mensch deutscher Landschaft und deutscher Sitte seinen geselligen Tanz formen" ; in "600 Tänzer werben für deutsches Volksgut", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, juillet 1932.

271 "Grosse Aufgaben erwarten jetzt alle, die kraft ihres Amtes oder ihrer Befähigung dazu berufen sind, den Tanz ins Volk zu tragen (...). Es gilt, den Blick zu schärfen für die Unterscheidung von artfremdem und volksgebundenem Tanzgut und in den Menschen kritisches Bewusstsein zu wecken, um in der kommenden Zeit mit sicherem Urteil das Gute vom Schlechten trennen (...) zu können" ; in "Schule für deutschen Tanz im Verband Deutscher Tanzkreise e. V." ; TzA Leipzig, fonds Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat".

272 Cinq des neuf membres du comité, Thilo Cornelius, Fritz Böhme, Arthur Nowy, le Dr. Thiele et Willy Trumpler entrent au NSDAP peu avant l'intégration de l'association au Front de combat. Les conditions d'entrée dans ce dernier prévoient que 51% des membres du comité directeur doivent déjà être membres d'une organisation nazie ; réunion du comité du 22 avril 1933 ; TzA Leipzig, fonds Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat".

273 Lettre de Fritz Böhme adressée le 12 juin 1933 "À tous les dirigeants de l'Association des cercles de danse allemands" ; TzA Leipzig, fonds Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat".

274 Le tableau dressé par Elisabeth Böhme de l'engagement politique de son mari au printemps 1933 est singulièrement différent. Des responsables nazis se seraient rendus au domicile de l'écrivain pour lui demander de

L'un des premiers gestes officiels de l'écrivain, quelques jours après sa nomination, est la publication d'un article favorable aux thèses de Rudolf Bode²⁷⁶. Passant outre ses anciens différends avec le milieu de la gymnastique²⁷⁷, il rend hommage au texte du personnage dont il estime qu'il représente le premier pas officiel jamais fait par un parti politique en faveur de la culture corporelle. Son commentaire renforce l'orientation idéologique et raciale donnée par Rudolf Bode à l'éducation corporelle. Il insiste, comme il l'a déjà fait dans maints articles, sur la nécessité de purger à la fois les danses de sociétés et leur "mélange chaotique de lignes", et le ballet, devenu "objet d'art mort", afin de restaurer la "noble culture allemande de la danse". Il apprécie dans cette perspective la proposition de Rudolf Bode de créer une École supérieure pour le mouvement corporel. Il y voit le moyen de résoudre "la question du lien ancestral qui unit la race, le peuple et le mouvement". Le mouvement, une fois rétabli dans ses formes originelles, pourra ainsi redevenir "source de force et de construction de la race nordique". L'écrivain se place donc du côté le plus réactionnaire des défenseurs de la culture corporelle. De par sa nature idéologique, son engagement est plus radical encore que celui, plus stratégique, des cercles de Rudolf von Laban et de Mary Wigman.

Par la suite, les activités de Fritz Böhme traduisent parfaitement les principes énoncés par le texte de Rudolf Bode. Dans l'optique du stage national de l'été 1934, il élabore une session préparatoire de "cours paysagers hebdomadaires" (*Landschaftlicher Wochenlehrgänge*). Outre l'apprentissage de danses et de musiques "originelles", il prévoit d'y intégrer des cours théoriques sur l'interprétation raciale de la musique et des paysages. Pour se faire, il se réfère expressément aux théories raciales du Dr. Hans F. K. Günther, professeur d'anthropologie sociale à l'Université d'Iéna, partisan de la première heure du Front de combat pour la culture allemande²⁷⁸.

Le radicalisme de cet engagement n'est pas sans lien avec les orientations culturelles antérieures du critique. On se souvient de ses visions du "Troisième Reich" décrites en 1927 dans son ouvrage *Le descellement des secrets*. A l'époque, il envisage ce dernier comme une

prendre en charge le Fachamt für Volkstum. Fritz Böhme aurait accepté, non par intérêt politique, mais par dévouement pour la cause culturelle de la danse. Elisabeth Böhme occulte l'engagement idéologique de son mari et met en avant l'image d'un homme apolitique. Cependant, elle ne nie pas que ces années furent "une époque intense" (*"eine intensive Zeit"*) ; Interviews d'Elisabeth Böhme faites à Berlin en novembre 1992.

275 "Ein Faktor der Erneuerung. Eröffnung der Volkstanztagung in Hannover", in journal anonyme, septembre 1933, Collection privée d'Elisabeth Böhme, Berlin.

276 Fritz Böhme, "Richtlinien für Gymnastik und Tanz", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 22 septembre 1933.

277 Lors de la rupture entre les milieux de la danse et de la gymnastique à l'automne 1927, Fritz Böhme avait pris la défense des danseurs ; "Tanzkunst und Gymnastik", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25 janvier 1928.

278 Directive de Fritz Böhme et Werner Haverbeck adressée en février 1934 aux responsables de la danse de la Ligue du Reich pour le folklore et la patrie ; TzA Leipzig, fonds Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat" ; in Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 33, 49.

H. F. K. Günther est présenté par Louis Dupeux, *op. cit.*, p. 179-180.

libération - la fin de la domination du matérialisme et de l'intellectualisme sur le monde - et comme un avènement - le retour à l'ordre naturel des choses²⁷⁹. Fidèle à la nostalgie des origines de la philosophie vitaliste, il est convaincu que les organisations humaines doivent se soumettre aux lois de la Nature, sous peine de tomber dans la décadence. Sans doute estime-t-il le Troisième Reich national-socialiste capable de réaliser cet objectif. En juillet 1933, il affirme notamment que le renouveau de l'artisanat dans l'art met fin au règne de la nouvelle objectivité "qui a cherché à miner et endommager l'âme et l'esprit allemands"²⁸⁰. S'il défend la cause de la danse folklorique en 1933, c'est en somme parce qu'il est persuadé que le nouveau régime fera du principe du rythme son fondement : "Le rythme est l'une des forces archaïques de l'être qu'aucune institution humaine ne peut négliger. Une organisation ne peut avoir d'influence à long terme que si elle est construite sur des bases organiques naturelles qui respectent le rythme de la nature. Car dans le rythme se trouve le secret de la conservation de la force, et ce n'est pas le fruit du hasard, mais bien un acte conscient, si dans les temps anciens le rythme était tellement respecté qu'on en faisait le point de départ de l'ordre étatique et social"²⁸¹.

2. La rupture avec le camp labanien

Les raisons qui motivent chez Fritz Böhme cette vision lumineuse du Troisième Reich sont directement liées à sa conception de la fonction sociale du mouvement. Le conflit qui l'oppose à Rudolf von Laban est éclairant. L'adhésion du critique au DKV, l'association de Gustav Fischer-Klamt, consomme sa rupture avec le camp labanien, inaugurée au tournant des années 1930. En dépit de son ancienne fidélité à la cause de la labanotation²⁸², il déclare catégoriquement au printemps 1933 : "Nous nous rendons compte que le travail de danse populaire de l'Association des cercles de danse allemands n'a rien à voir avec le mouvement amateur labanien des chœurs en mouvement (qui comme l'expose Knust sont orientés vers les loisirs enfantins et les autres organisations sociales-démocrates). À ses débuts, j'attendais de ce mouvement une évolution saine, enracinée dans le folklore et la sensibilité allemande. L'intégration rapide de ce courant dans le champ social-démocrate m'a fait comprendre que mes

279 Fritz Böhme, *Entsiedlung der Geheimnisse. Zeichen der Seele zur Metaphysik der Bewegung*, Kinetischer Verlag, Berlin, 1928, p. 53, 57.

280 Fritz Böhme, "Das Kunsthandwerk im neuen Deutschland", in *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 17 juillet 1933.

281 "Das Rhythmische ist eine der Urmächte des Seins, an der keine ordnete und menschenbildende Einrichtung vorübergehen darf. Alle Organisation ist nur dann von dauernder Wirkung, wenn sie sich auf den natürlich gegebenen und vom Rhythmus der Natur gehaltenen, organischen Grundlagen erhebt. Denn im Rhythmischen liegt das Geheimnis der Erhaltung der Kraft, und es ist kein Zufall, sondern ein Akt der Erkenntnis, dass man in den alten Zeiten dieses Rhythmische so überhaus beachtete, dass man es zum Ansatzpunkt staatlicher oder gesellschaftlicher Ordnung machte" ; Fritz Böhme, "Ewiger, deutscher Tanz ! Ansprache auf dem Niedersächsischen Heimatsfest in Hannover 1933", in *Neue deutsche Tänze*, 1934.

282 Promoteur de la cinétographie Laban, il s'était consacré entre 1928 et 1929 à une recherche sur "L'histoire de la notation de la danse européenne" ; in curriculum vitae établi par les Archives de la danse de Cologne.

intuitions étaient erronées. Une collaboration de nos cercles avec ces mouvements choraux n'est pas à recommander"²⁸³. L'écrivain se réfère ici explicitement à l'article d'Albrecht Knust de février 1933, dans lequel il tente d'établir des liens d'affinité entre le mouvement folklorique et la danse chorale²⁸⁴. Ces distances imposées par Fritz Böhme avec le camp labanien sont contemporaines de son engagement dans les organisations culturelles nationales-socialistes. Elles sont aussi pour lui le moyen de se séparer des animateurs socialistes des chœurs en mouvement au moment où il affirme son engagement.

Ce refus de l'héritage labanien est donc politique, mais il est aussi culturel. La croyance en la finalité révolutionnaire de la danse de Fritz Böhme et Rudolf von Laban n'est pas soutenue par les mêmes stratégies. Leurs conceptions divergent sur le rôle qu'ils attribuent à la culture communautaire dans la société moderne. L'écrivain, qui choisit la voie de l'art folklorique, reproche au chorégraphe de poursuivre celle de l'art majeur. Il attend de la révolution du rythme qu'elle adienne par le bas, par un mouvement populaire, et non par le haut, comme le fait Rudolf von Laban au théâtre. Leurs nostalgies de l'âge d'or ne se réfèrent pas non plus aux mêmes modèles culturels. Fritz Böhme veut revenir au temps d'avant le théâtre, à l'époque où l'art n'existait que comme rituel religieux. Au congrès de danse folklorique de Hanovre en septembre 1933, il déclare : "On avait oublié que jadis, les hommes nordiques, lors de leurs rencontres festives, dansaient ensemble la danse des glaives pour exprimer leur attachement indéfectible et leur solidarité de frères de sang. On avait oublié que l'ancien culte et la fête religieuse étaient des événements dansés, mettant en jeu les forces conduisant le monde (...)"²⁸⁵. Ces propos rappellent étrangement ceux du chorégraphe, se remémorant sa découverte, enfant, de la *Danse des glaives* dans les montagnes de Bosnie²⁸⁶. Seulement Rudolf von Laban s'est émancipé depuis de ses premières fascinations. Son modèle culturel n'est plus le rituel religieux, mais le théâtre antique, qui établit une séparation entre le profane et le sacré. On se souvient de ses mises en garde contre le mysticisme de Fritz Böhme²⁸⁷. Mais,

283 "Wir stellen fest, dass die vom Verband deutscher Tanzkreise gepflegte Tanzarbeit nichts mit der labanschen Laienbewegungschöre zu tun hat (die, wie Knust auseinanderlegt, ihr Arbeitsgebiet bei den Kinderfreunden und anderen Sozialdemokratischen Organisationen stellen). In den Anfängen der Laienchorbewegung hatte ich von ihr eine gesunde, volkstümliche, das deutsche Empfinden beachtete Entwicklung erwartet. Die frühzeitige Einordnung dieser Bestrebung in das sozialdemokratische Lager hat mir aber bewiesen, dass diese Annahme ein Irrtum war. Eine Zusammenarbeit mit solchen Laienbewegungschören ist unseren Kreisen nicht zu empfehlen". Cette citation est extraite d'une notice interne de Fritz Böhme récapitulant les relations de son association avec les différents milieux de la danse ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Verband deutscher Tanzkreise und Beziehungen zwischen Laienbewegungschören und Volkstanz".

284 Albrecht Knust, "Volkstanz und Laientanz", in *Der Tanz*, février 1933, n° 2, p. 2-4.

285 "Man wusste nichts mehr davon, dass nordische Männer einst bei ihren festlichen Zusammenkünften als Ausdruck lückenloser Bindung und heiliger Blutsbrüderschaft den Schwerttanz gemeinsam tanzten, dass der alte Kult und die heilige Feier im Angesicht weltlenkender Kräfte tänzerisch geordneter Vorgang waren (...)" ; in Fritz Böhme, *Neue deutsche Tänze*, 1934.

286 Rudolf von Laban décrit sa vision de la danse des glaives dans son autobiographie, *Ein Leben für den Tanz*, Dresde, Carl Reissner, 1935, p. 70-71.

287 Dans une lettre datée du 12 décembre 1928, Rudolf von Laban émet des réserves sur la dernière publication de Fritz Böhme, *Entsiedlung der Geheimnisse* ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz. Absender", n° II.a.

Fritz Böhme continue de croire en la possibilité de révolutionner l'ensemble de la culture par le mouvement. Il reste très inspiré par la philosophie taoïste et son usage du rythme et de la respiration comme moyens d'accès à l'extase religieuse²⁸⁸. Mais il juge que les grands danseurs sont devenus trop "arrogants" pour faire encore "un pas vers les dieux"²⁸⁹. Il sait le peu d'écho que rencontrent ses idées dans un milieu artistique en quête, depuis la fin des années 1920, de sa reconnaissance professionnelle. C'est pourquoi, il cherche dans la danse folklorique le potentiel révolutionnaire que la danse moderne a, selon lui, perdu. Il veut utiliser ce genre pour restituer à l'ensemble de la danse artistique sa flamme originelle.

3. La révolution conservatrice de la danse

Durant les premières années de la décennie 1930, Fritz Böhme mûrit et affine son projet. Au moment de l'arrivée des nazis au pouvoir, il a des idées extrêmement précises sur la façon de mettre en oeuvre sa vision de la révolution de la culture par la danse. Il estime par exemple nécessaire d'investir les artistes professionnels de nouvelles fonctions sociales. Il se réfère pour cela une fois de plus à la culture chinoise. La dynastie Chou l'intéresse particulièrement, qui a instauré par décret d'État des administrateurs culturels ou "intendants des ancêtres", chargés de surveiller "la transformation de la danse extatique chamanique en danse culturelle aux formes réglées et déterminées". Fritz Böhme tire deux enseignements de cet exemple : "Par l'exclusion de l'emprise de l'extase dans le corps du prêtre, un pas a été fait en direction d'un véritable principe d'éducation du peuple, qui n'a plus rien à voir avec la force de rayonnement archaïque (...). Cette avancée dans le sens de la communauté n'est pas seulement imposée de l'extérieur par la violence (...) - les dieux tutélaires et les esprits des ancêtres sont les initiateurs des formes de la danse - mais elle trouve ses fondements dans la reconnaissance de l'appartenance raciale"²⁹⁰.

L'écrivain attend du gouvernement hitlérien qu'il élève à son tour les danseurs à ce statut de vestales du bien collectif. Il entend restituer au danseur contemporain son ancien rôle de prêtre de la danse, prenant en charge le destin de la communauté par des danses créées à partir de l'expérience rythmique du mouvement naturel. Il assigne pour mission à ce nouvel "artiste-

288 Il traite amplement de ce sujet dans son ouvrage de 1927, *Entsiedlung der Geheimnisse*.

289 Dans une lettre adressée à Heide Woog, le 16 janvier 1929, il confie l'importance qu'il accorde au phénomène de la respiration ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondanz. Empfänger", n° II.b.

290 "Einmal bedeutet das Ausschalten der ekstatischen Übermächtigung durch den Schamanen den Schritt zu einem wirklichen Volkserziehungsprinzip, das nicht mehr mit dieser ertümlichen Kraftstrahlung, [die von aussen her wirkt, arbeiten will, sondern in der Gestalt des Priesters] einen Schritt hin zu einer Gemeinschaft macht, die nicht nur durch Gewalt von aussen her bewirkt wird ; [zum andern aber findet die Bevorzugung bestimmter Bewegungen] - Stamm-Götter und Ahnen-Geister sind die Lehrer dieser Formen - seinen Grund in der Erkenntnis der blutmässigen Bedingtheit, [der gemeinsamen Bewegung, die damals aufgegangen sein muss] ; "Wachsen und gestalten", in *Kontakt. Körper, Arbeit, Leistung*, août 1933, n° 3, p. 34.

guide" d'assurer la transition de l'art moderne, extatique et individualiste des années 1920, à l'art cultuel et collectif du futur. Cette mission consiste à opérer une greffe entre les formes de la danse moderne et la fonction sociale de la danse folklorique : "La danse artistique sera régénérée sur la base du folklore. Cela ne signifie pas que la danse artistique doit établir son langage formel à partir des créations folkloriques, mais qu'elle doit se renouveler à partir des éléments de la théorie du mouvement et des formes et sensibilités régionales et nationales (...) "²⁹¹.

Fritz Böhme donne donc pour fin ultime à cette greffe, la restauration et la préservation de l'identité culturelle germanique : "Le formalisme international et les formes non allemandes de la virtuosité technique ne nous suffisent pas. C'est la tâche de la danse folklorique, que de renforcer en elle son fondement créatif, afin que disparaisse le fossé néfaste qui sépare aujourd'hui la danse folklorique et artistique en Allemagne, et que le danseur artistique se sente et se comporte, de la même façon que le danseur folklorique, comme un fils de son pays "²⁹². Il veut assigner à la danse artistique, la même tâche que les danses folkloriques et sociales et rituelles : "(...) Elles ne sont qu'un moyen pour que l'individu ne perde pas le chemin du giron maternel dans la communauté, une méthode parmi d'autres pour protéger l'héritage collectif de processus perturbateurs venus de l'extérieur ou de ses racines mêmes "²⁹³.

Le critique envisage d'imposer dans le domaine de la danse une révolution conservatrice, analogue à celle inaugurée par les nazis dans la société allemande. Le passage du profane au religieux dans la culture, comme celui de la démocratie à la dictature dans la politique, implique véritablement le renversement de l'ordre du réel. Utopie du retour, la finalité réactionnaire d'une telle révolution exige des moyens modernes pour se réaliser. Les principes d'autoritarisme et de populisme qu'évoque Fritz Böhme concordent en cela avec la propagande nationale-socialiste. Une double dynamique accompagne la transformation de la société, qui met en scène simultanément le peuple et ses nouvelles figures charismatiques. D'un côté, "le nouvel ordre étatique, qui se construit dans l'esprit du national-socialisme, se forme à partir des forces

291 "Und schliesslich wird auch von der Basis des volkstänzerischen aus der künstlerische Tanz zu regenieren sein. Das heisst nicht, dass der künstlerische Tanz nun seine Formsprache aus den vorhandenen Volkstanzschöpfungen beziehen soll, sondern dass er aus den Elementen der Bewegungslehre und dem regionalen bzw. nationalen Form- und Ausdrucksempfinden neu aufgebaut werden muss (...) " ; Fritz Böhme, *Entwicklung und Aufgaben der deutschen Volkstanzbestrebungen*, in *Die Musik*, août 1933, p. 827.

292 "Ein internationaler Formalismus und eine in undeutschen Formen gepflegte, technische Virtuosität wird uns nicht mehr genügen. Und hier ist es Aufgabe des Volkstanzes, die schöpferische Basis so in sich zu stärken, dass der unselige Riss, der heute noch zwischen künstlerische und volksmässige Tanz in Deutschland klafft, verschwindet, der künstlerische Tänzer sich ebenso als Sohn seiner Heimat fühlt und erweist wie der Volkstänzer " ; Fritz Böhme, *Entwicklung und Aufgaben der deutschen Volkstanzbestrebungen*, in *Die Musik*, août 1933, p. 827.

293 "(...) Sie sind nichts als Mittel, damit der Einzelne innerhalb der Gemeinschaft den Weg zu den Müttern nicht verliert, eine weitere Methode neben vielen andern, das Stammergebilde vor von aussen kommenden oder aus der Wurzel aufsteigenden störenden oder zerstörenden Prozessen zu behüten " ; in *Kontakt. Körper, Arbeit, Leistung*, août 1933, n° 3, p. 35.

vibrantes du folklore allemand (...) ²⁹⁴". De l'autre, l'artiste, investi de ses nouvelles fonctions politico-religieuses, prend en charge le destin du peuple. Fritz Böhme considère que le recours à la violence fait partie intégrante de la révolution. La défense de la culture germanique l'autorise à introduire la violence dans la danse, l'imposition de nouvelles normes dans le mouvement, ou le combat contre "l'impérialisme" du ballet classique et "l'individualisme" des danses de société.

On se souvient des principes de non violence énoncés par l'écrivain dans son livre, *Le descellement des secrets*. Il établit à l'époque une distinction entre les "fauteurs de violence" ou "magiciens" et les vrais "guides" ou "créateurs objectifs". Les premiers sont animés de motivations brutales et égoïstes, contrairement aux seconds qui recherchent "l'amour, l'harmonie et la construction". Seuls ces derniers sont capables de faire advenir le "temps personnaliste", à savoir une société guidée par un souverain qui respecte ses serviteurs en tant que personnalités libres ²⁹⁵. Fritz Böhme ne renie pas ces principes en 1933. Dans son aveuglement fanatique, il croit avoir trouvé auprès des nazis les défenseurs de sa noble cause.

4. L'échec de la révolution dansée et la poursuite du combat culturel

L'écrivain renonce en mai 1934 à ses responsabilités de dirigeant au sein de la Ligue du Reich pour le folklore et la patrie. Les raisons exactes de cette démission ne sont pas connues ²⁹⁶. Il n'est pas impossible cependant qu'il s'agisse là d'un quiproquo idéologique. Le critique semble être déçu par la gestion par Rudolf Bode des affaires de la danse folklorique au Front de combat pour la culture allemande. Les deux personnages s'opposent dès le printemps 1933 sur les modalités d'intégration de l'Association des cercles de danse allemands. Fritz Böhme veut préserver l'aspect "non strictement structuré" de son mouvement, estimant que l'intégration du comité directeur et des cent trente-trois responsables de cercles suffira à créer des "points d'énergie" (quatre-vingt-cinq responsables sont déjà membres d'organisations nationales-socialistes au printemps 1933) ²⁹⁷. Mais le gymnaste, partisan d'une politique autoritaire et centralisée, préfère l'intégration globale des trois mille membres de l'association ²⁹⁸. Ce conflit met en lumière toute l'ambiguïté de la révolution nationale-socialiste et de son interprétation en matière de politique culturelle. Rudolf Bode applique strictement les

294 "Auch die heutige neue staatliche Ordnung, die sich im Geiste des Nationalsozialismus aufbaut, formt sich aus den schwingenden Kräften des deutschen Volkstums (...)" ; in Fritz Böhme, *Neue deutsche Tänze*, 1934.

295 Fritz Böhme, *op. cit.*, *Entsiedlung der Geheimnisse*, p. 44.

296 Dans sa lettre de démission adressée le 23 mai 1934 à son chef, Werner Haverbeck, il invoque des problèmes de santé et "les événements de la semaine de danse de Sarkau" ; TzA Leipzig, fonds Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat". Dans une interview de juin 1995, Élisabeth Böhme n'a pu nous informer plus précisément sur les raisons du départ de Fritz Böhme.

297 Courrier de Fritz Böhme, adressé le 25 juin 1933 à Rudolf Bode ; TzA Leipzig, Fonds Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat".

298 Courrier de Fritz Böhme, adressé le 13 juillet 1933 à Erich Reuter ; TzA Leipzig, Fonds Fritz-Böhme, "Reichsbund für Volkstum und Heimat".

principes autoritaires de la "mise au pas", optant pour une définition militaire du *Führerprinzip*. En revanche, l'écrivain, qui envisage le Troisième Reich comme une communauté de personnalités élues, donne à sa démarche une dimension mystique. À l'époque où Goebbels inaugure déjà sa politique culturelle systématique, il croit encore qu'une symbiose spontanée entre le peuple et ses nouveaux guides suffira à provoquer la transformation de la société.

Mais un an plus tard, au moment de sa démission, sans doute a-t-il le sentiment que la période révolutionnaire a pris fin. Son abandon de la danse folklorique n'a cependant pas le sens d'un retrait de la sphère culturelle. Il ouvre en réalité un nouveau cap. Fritz Böhme revient à son ancien cheval de bataille, la danse artistique. Il se rapproche cette fois-ci de la stratégie institutionnelle de Rudolf von Laban, reconnaissant probablement que l'heure prophétique de la danse n'a pas encore sonné, et que son avenir immédiat dépend avant tout de son sérieux professionnel. En témoigne sa participation au stage de l'été 1934 de l'école Folkwang, et sa correspondance assidue avec Marie-Luise Lieschke, où il débat des questions de l'académie de danse.

Conclusion

L'étude de l'intégration des différentes mouvances de la danse moderne dans les premières structures du Troisième Reich autorise plusieurs conclusions. La première est que les cercles de la danse, au-delà de leurs antagonismes, partagent des visions d'avenir communes. L'arrivée des nazis au pouvoir suscite indéniablement l'enthousiasme et l'espoir pour des raisons à la fois économiques, culturelles et professionnelles. Les danseurs conservent un souvenir négatif de la République de Weimar. Non seulement les gouvernements n'ont pas tenu les promesses faites aux congrès de la danse, mais le souvenir des années de succès et d'essor - favorisées par l'abolition de la censure théâtrale, l'émergence des loisirs et les rencontres fécondes avec les autres arts modernes - est masqué par les difficultés économiques. Fritz Böhme et Rudolf Bode, plus politisés que la moyenne, expriment cette déception en accusant non pas les incohérences internes du milieu, mais la civilisation moderne. Les déceptions liées à Weimar expliquent en tous cas le besoin urgent de protection institutionnelle.

Si cette situation caractérise bien les besoins d'un milieu professionnel neuf, elle n'est pas spécifique au seul domaine de la danse. La dépendance créée par la crise économique concerne en effet tous les milieux culturels, non seulement en Allemagne, mais aussi à l'étranger. Les difficultés des artistes américains sont telles, dans la première moitié des années 1930, que la politique du New Deal met en place un programme d'aide sociale et d'encadrement

culturel²⁹⁹. Cependant, les danseurs allemands se distinguent des autres artistes par leur ambition culturelle. La crise économique, au lieu de disperser ou de ralentir un mouvement, par ailleurs très controversé dans ses évolutions artistiques, réveille l'idéalisme de ses chefs de file. Plus que jamais, ces derniers pensent leur travail en terme de mission et se présentent comme les authentiques porteurs d'une nouvelle tradition. Là se trouve leur terrain de confluence avec les ambitions de révolution culturelle du national-socialisme. La dynamique d'intégration suivie par les cercles de la danse repose donc sur ces trois axes : le désir de s'émanciper des échecs de Weimar, un besoin de reconnaissance institutionnelle et la croyance messianique en l'avenir lumineux d'un art neuf.

Les points communs entre les cercles de la danse s'arrêtent là cependant. Les stratégies menées par chacun pour atteindre ces objectifs sont à la fois différentes et concurrentielles. Chacun veut faire reconnaître sa propre mouvance comme la plus digne d'obtenir la première place dans le nouveau paysage culturel. L'enjeu est d'autant plus crucial que la question (non résolue depuis les congrès de la danse) de la future académie nationale de danse reste un enjeu majeur pour chaque mouvance. Les quatre stratégies d'intégration étudiées correspondent en définitive à quatre conceptions de la fonction sociale du mouvement dans la culture. Fritz Böhme et Rudolf Bode veulent utiliser la danse comme un moyen de favoriser la reconquête de la communauté germanique. Tous deux sont nommés à de hautes responsabilités dans les organisations nationales-socialistes du Front de combat et du Front du travail. Toutefois l'un et l'autre ne donnent pas le même sens à leur action. Rudolf Bode, qui entend être l'interprète officiel de la vision nazie de la culture corporelle, opte à la fois pour la ligne réactionnaire de Rosenberg et pour une conception autoritaire et centralisatrice du *Führerprinzip*. Fritz Böhme, tout en se rangeant dans le même camp idéologique que son confrère, a une vision plus populiste et plus mystique de la dictature hitlérienne. Si le premier donne une signification politique au mouvement, le second lui confère une dimension essentiellement religieuse.

En revanche, Mary Wigman et Rudolf von Laban considèrent leur art comme une finalité en soi. Leur engagement politique est soumis à cet impératif artistique. Cependant, leurs stratégies d'intégration sont, elles aussi, différentes. La politique institutionnelle de Rudolf von Laban permet au chorégraphe de se rapprocher directement des sphères du pouvoir, sans passer par les réseaux nationaux-socialistes de la culture. Il en est de même pour les danseurs syndicalisés de sa mouvance, intégrés sans intermédiaire dans les structures ministérielles. La mouvance Laban évite en quelque sorte la première étape de la "mise au pas". Ce n'est pas le cas des cercles de Dresde de Mary Wigman, qui agissent à l'inverse. Non syndicalisés, ils cherchent à s'imposer par une propagande active dans les structures idéologiques locales.

²⁹⁹ Régine Robin, "Le dépotoir des rêves", in *Masses et culture de masse dans les années 1930*, Paris, Éditions ouvrières, 1992, p. 32.

Ces choix ne sont pas surprenants. Il existe un lien logique entre ces modes d'intégration et les modèles culturels auxquels se réfèrent les deux chorégraphes. Les débats des congrès de la fin des années 1920 resurgissent en 1933 sous un habillage politique. Les deux voies d'ascension sociale de la danse, définies auparavant par les chorégraphes, s'en trouvent renforcées en même temps qu'elles croisent les ambitions culturelles du nazisme. A l'époque, leur conflit était d'ordre artistique et portait sur deux visions de la modernité, celle de la "table rase" et celle de la continuité historique. Tout en étant habités par la même nostalgie de l'âge d'or, les deux chorégraphes s'opposaient sur les moyens d'y accéder. En 1933, ce conflit change de nature. Les engagements politiques qu'il génère reflètent deux facettes de l'imaginaire social du nazisme : le repli identitaire et le modernisme technique.

Mary Wigman se rapproche du premier courant. Elle incarne dans la danse ce que l'on pourrait appeler une forme de "modernisme réactionnaire". Sa défense du particularisme de ses écoles en 1933 est de même nature que ses propos antérieurs sur le théâtre. Dans les années 1920, elle affirmait vouloir rester en dehors des institutions traditionnelles et défendait la pureté de la danse moderne contre toute incursion du ballet. Elle se plaçait en position de rupture avec le passé. Elle ne voulait de révolution au théâtre, que moderne, contrairement à Rudolf von Laban qui était partisan du compromis avec le ballet et les structures théâtrales existantes. Puis, au tournant des années 1930, sa défense de l'authenticité moderne s'associe à d'autres visions. Le nationalisme devient progressivement le nouveau véhicule culturel de la modernité wigmanienne. Avec le départ des danseuses juives en 1933, l'école de Dresde cesse d'être un modèle de communauté artistique moderne et adopte le profil d'une communauté nordique, conçue comme un lieu exclusif de la préservation de "l'art de la danse allemand". La volonté de Mary Wigman de promouvoir son courant artistique prend également à cette époque un profil plus marqué. Son ambition à la fin des années 1920 était de détrôner le ballet classique de sa position dominante à l'opéra et de lui substituer le genre moderne. Or, cette velléité "révolutionnaire" coïncide avec le bouleversement de l'ordre des choses souhaité par l'idéologie culturelle du nazisme. L'activisme politique de Mary Wigman découle de cette convergence d'intérêt. En somme, elle entend profiter de la révolution nationale-socialiste pour imposer sa propre révolution artistique.

La position de Rudolf von Laban est différente. Le courant qu'il définit dans la danse se conçoit plutôt comme une "tradition moderne" et se rapproche du penchant du régime nazi pour la technocratie moderne³⁰⁰. Les attentes du chorégraphe au tournant des années 1930 s'inscrivent également dans la continuité de ses propos antérieurs sur le théâtre. Contrairement à

300 On consultera à ce propos les chapitres de Jeffrey Herf, "The Paradox of Reactionary Modernism" et "Reactionary Modernism in the Third Reich", in *Reactionary modernism. Technologie, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 1-17 ; p. 189-216.

Mary Wigman, il reconnaît la tradition théâtrale. Il ne veut pas la bouleverser de fond en comble, mais il souhaite la réformer de l'intérieur et l'ouvrir aux données du monde contemporain. Le choix du wagnérisme, en 1933, lui permet à la fois de se frayer un passage dans les hautes instances culturelles du Troisième Reich et d'imposer sa conception de la "danse historique". Il voit lui aussi dans la culture allemande un espace d'épanouissement particulièrement propice pour la danse. Cependant, bien qu'il accède à une position officielle plus importante que Mary Wigman au sein des institutions publiques du Troisième Reich, son adhésion à l'idéologie nationale-socialiste semble plus opportuniste que celle de la chorégraphe. Le nationalisme qui perce dans ses déclarations officielles en 1934 est un moyen de séduction politique. Il cherche dans le régime hitlérien le support institutionnel qui lui permet de développer sa recherche sur le mouvement. Il est en ce sens plus carriériste que Mary Wigman, et il n'hésite pas à recourir à la flatterie pour parvenir à ses fins³⁰¹.

Rudolf Bode, Fritz Böhme, Rudolf von Laban et Mary Wigman manifestent en définitive un engagement politique très clair. De ce point de vue, il serait injuste d'affirmer que la danse est "mise au pas" en 1933³⁰². L'intégration de ses différentes mouvances dans le Troisième Reich est moins le fruit des pressions politiques du régime que celui d'une négociation directe entre les chefs de file de la danse et le pouvoir nazi. Le destin des danseurs est radicalement différent de celui de la majorité des peintres, des écrivains et des musiciens modernes. Ces derniers sont bannis à cause de leur art, et remplacés par d'autres artistes conformistes. On n'observe pas le même phénomène dans les milieux de la danse. L'avant-garde qui s'impose dans les années 1930 n'est pas une nouvelle avant-garde sortie des rangs nazis, mais celle issue des cercles de Weimar.

301 Lorsque Rudolf von Laban organise en 1934 son premier festival de danse dans le cadre des programmes culturels de la Chambre de théâtre du Reich, Mary Wigman semble excédée par l'attitude de son ancien maître. Ses carnets sont jalonnés de remarques déplaisantes. Elle traite le chorégraphe de "dilettante" (17 juillet 1934), de personnage "peu fiable" (5 septembre 1934), voire de "lâche" (9 décembre 1934) ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-34", n° 83/73/149.

302 C'est la thèse défendue par Hedwig Müller et Patricia Stöckemann.

Institut Universitaire Européen
Département d'Histoire et Civilisation

5
NERO

Danses macabres

La danse moderne en Allemagne dans l'entre-deux-guerres

volume 2

Laure Guilbert

Thèse soumise à l'appréciation du jury en vue de l'obtention du doctorat de l'Institut
Universitaire Européen

Jury :	Inge Baxmann	Humbolt-Universität, Berlin
	Heinz-Gerhard Haupt	Martin-Luther-Universität, Halle (directeur)
	Pierre Milza	Institut d'Études Politiques, Paris (co-directeur)
	Pascal Ory	Université de Versailles, Saint-Quentin-en-Yvelines
	Luisa Passerini	Institut Universitaire Européen, Florence

Florence, Juillet 1996

Deuxième partie

L'avènement de la culture du mouvement sous le nazisme (1934-1945)

Introduction

Cette seconde partie a pour objet d'étude la collaboration des danseurs avec le régime national-socialiste. Elle englobe la période allant de l'instauration des premiers ministères nazis, en 1934, à la capitulation officielle du Troisième Reich, le 8 mai 1945, qui signe la fin de la Seconde guerre mondiale. Si les danseurs ont voulu voir dans le nazisme le moyen de réaliser leur utopie de la culture du mouvement, comment ce rêve se concrétise-t-il ? Dans quelle mesure leurs ambitions d'ascension sociale répondent-elles aux besoins de la politique artistique du régime ?

L'étude de la politique culturelle de la danse permet d'examiner de façon approfondie les enjeux esthétiques et idéologiques qui traversent la danse durant les années 1930 et 1940, ainsi que les rapports complexes qui s'établissent entre les danseurs et leurs administrateurs. Le vide historiographique est presque total sur ce sujet. Ni les ouvrages de référence sur la politique culturelle du Troisième Reich, ni les études spécialisées sur le théâtre, n'ont traité jusqu'alors des questions de la danse¹. Si les historiennes allemandes, anglaises et américaines de la danse ont rompu avec ce silence, leurs travaux restent néanmoins partiels, car essentiellement centrés sur les archives privées des danseurs². L'ancienne danseuse Lilian Karina, réfugiée en Suède durant la guerre, a été la première, en 1987, à dépouiller les archives de la danse du ministère de la Propagande, conservées aux Archives fédérales de Potsdam. Sa recherche, associée à celle de l'historienne de la danse Marion Kant au Document Center de Berlin, a débouché, en 1996, sur la publication du premier ouvrage introduisant à la politique culturelle du nazisme³.

Cette partie est également fondée sur l'analyse des sources manuscrites du ministère de la Propagande. Elle se divise en trois chapitres. Le premier traite de l'organisation institutionnelle et juridique de la politique culturelle de la danse du ministère de la Propagande. Il souligne le rôle actif joué par les danseurs dans sa mise en place, entre 1934 et 1936. Le second chapitre étudie les conflits de pouvoir qui opposent les différents responsables de la

1 Voir la rubrique "histoire des politiques artistique" de la bibliographie générale.

2 Nous nous référons aux travaux d'Hedwig Müller et de Patricia Stöckemann à Cologne, ainsi que de Valerie Preston-Dunlop à Londres et de Susan Manning à Berkeley.

3 Marion Kant, Lilian Karina, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996. L'ouvrage se compose de trois parties distinctes : la première est un témoignage de Lilian Karina sur son parcours artistique et politique dans l'entre-deux-guerres, la seconde est un essai de Marion Kant sur la politique artistique du ministère de la Propagande et sur l'engagement idéologique des danseurs, la troisième est une compilation d'une centaine de documents d'archives.

danse au sein de la Chambre de théâtre du Reich. Il met en évidence les enjeux idéologiques qui les sous-tendent. Le troisième chapitre s'intéresse enfin aux programmes culturels de la danse et cerne les différents niveaux de convergence des sphères artistique et idéologique.

Chapitre 1

Les revers de la reconnaissance institutionnelle

La création, en novembre 1933, de la Chambre de culture du Reich au sein du ministère de la Propagande produit un bouleversement sans précédent dans le monde culturel et artistique allemand. Les structures de production et de diffusion de la culture, le statut de l'artiste et la finalité de l'art se trouvent entièrement redéfinis à l'aune de l'idéologie nationale-socialiste. La place et la fonction attribuées dans cette institution aux beaux-arts, à la musique, à la littérature, au cinéma, à la radio et à la presse sont connues⁴. Celles de la danse méritent en revanche d'être éclaircies.

A quoi ressemble le nouveau cadre de travail des danseurs ? Comment est-il progressivement "nazifié" par une juridiction, une politique sociale et un programme éducatif adéquats ? De quelle façon le régime nazi résout-il les problèmes hérités de l'époque de Weimar, en particulier ceux du chômage et de la formation professionnelle des danseurs ? Comment les danseurs réagissent-ils aux promesses de la politique culturelle du nazisme et comment intègrent-ils à leur propre travail les contraintes idéologiques inédites qui en découlent ?

A. La mise en place de contrôles formels à la Chambre de théâtre du Reich

1. Un art secondaire dans la politique culturelle nazie

a. Les incertitudes de la politique culturelle

Comment les responsables de la scène culturelle nationale-socialiste réagissent-ils aux sollicitations du monde de la danse ? L'incertitude générale est sans doute ce qui caractérise le mieux la politique culturelle du Troisième Reich à ses débuts et la danse n'échappe pas à ce contexte. L'agitation violente des organisations nationales-socialistes au printemps 1933 fait

⁴ Voir la rubrique "histoire des politiques artistiques" dans la bibliographie générale.

office de "politique culturelle", faute de projet établi. En mai 1933, en même temps qu'il tente de couvrir les débordements des autodafés dont il n'est pas l'instigateur, Goebbels soumet à Hitler un premier plan d'organisation du ministère de la Propagande révélateur du degré d'improvisation qui règne au sommet de l'État. Ce plan prévoit cinq départements spécialisés dans la propagande, la radio, la presse, le cinéma et le théâtre, et néglige des manifestations aussi essentielles à la vie culturelle que sont la littérature, la musique et les beaux-arts. Les priorités de la politique culturelle se dessinent plus clairement en 1934, une fois les conflits de compétence résolus et les fonctions du ministère de la Propagande définies par un programme juridique et institutionnel. Plus que tout autre, c'est la musique qui attire alors l'attention des administrateurs nazis. Puis, par ordre d'importance, viennent le cinéma, le théâtre, les beaux-arts et la danse. Enfin, parmi les moyens de diffusion de la culture, la radio et l'édition ont la priorité⁵.

Le silence des hauts dignitaires nazis au début du régime confirme ce rang subalterne accordé à la danse. Leurs goûts personnels concordent avec cette hiérarchie des arts. Le chancelier et le ministre de la Propagande ne concèdent pas à la danse le même crédit que celui qu'ils accordent aux autres arts visuels. Adolf Hitler, peu porté sur les pratiques corporelles⁶, s'intéresse exclusivement à l'architecture et à l'opéra wagnérien⁷. Certes, il a une affection particulière pour un passage du film d'Arnold Fanck, *La montagne sacrée* (1926), où Leni Riefenstahl danse devant la mer au coucher du soleil. Mais il est plus attiré par les talents de cinéaste de la jeune femme que par ses ambitions de danseuse⁸. Goebbels est avant tout un homme de cinéma⁹. Il crée la Chambre de cinéma du Reich le 14 juillet 1933, avant même que la Chambre culturelle du Reich ne soit inaugurée¹⁰. Ses goûts en matière de danse sont superficiels. Son penchant pour le ballet classique est largement influencé par sa conception misogynne de la femme. Ses commentaires sur les soirées de ballet auxquelles il assiste ne

5 Volker Dahm, "Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer", in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 1988, n° 1, p. 53-84.

6 Adolf Hitler ne savait ni nager, ni danser, ni faire du vélo et refusait l'alpinisme. Cependant, il insiste dans *Mein Kampf* sur la nécessité de pratiquer régulièrement un sport ; Françoise Hache, *La place du sport dans le système national-socialiste*, thèse de doctorat nouveau régime, Paris VIII-Vincennes à St. Denis, 1986, p. 15.

7 Sur les goûts de Hitler, voir le chapitre consacré à ce thème dans l'ouvrage de George Lachmann Mosse, *The nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975.

8 Hitler aurait dit à Leni Riefenstahl son admiration pour ce film lors de leur première entrevue peu avant la prise du pouvoir. Il lui commande dès 1933 un film sur le congrès du Parti, *Victoire de la foi* (Ray Müller, *Le pouvoir des images*, Oméga Film, documentaire sur Leni Riefenstahl, 1993). Leni Riefenstahl a été danseuse chez Max Reinhardt avant de faire une carrière dans le cinéma (Leni Riefenstahl, *Memoiren*, Hambourg, Albrecht Knaus, 1987).

9 Les carnets de Joseph Goebbels livrent de nombreuses informations sur ses goûts artistiques. Admirateur et volontiers jaloux du travail de Leni Riefenstahl, il apprécie également certains films américains, qu'il regarde en privé ; Elke Fröhlich (éd.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* (1924-1941), Munich, Institut für Zeitgeschichte, K. G. Saur, 1987.

10 Volker Dahm, *op. cit.*

différent généralement pas de ceux qui concernent les soirées mondaines. Il accorde aux ballerines le même crédit qu'aux belles femmes : un objet de divertissement des yeux¹¹.

Les premières initiatives ministérielles dans le domaine de la danse n'apparaissent qu'à l'été 1934. Cependant, elles ne représentent pas encore une politique suivie et reflètent plutôt la polycratie du pouvoir nazi¹². Elles émanent en effet de ministères différents et portent sur des domaines concurrentiels. Le ministre-président et ministre de l'Intérieur de Prusse, Hermann Göring, soutient l'art classique, tandis que le fonctionnaire d'État Otto von Keudell défend la danse moderne au ministère de la Propagande. Ce dernier, nommé responsable des affaires de la danse au début de l'été 1934, est l'initiateur du premier festival de danse de la *Volksbühne* à l'automne 1934. Il joue un rôle important dans la création de la Scène allemande de la danse et la nomination de Rudolf von Laban à sa tête¹³. En revanche, Hermann Goering, dont l'influence sur la vie théâtrale berlinoise est notable¹⁴, est à l'origine des premières mesures prises en faveur de la danse classique¹⁵. Sous son impulsion et celle de l'intendant Heinz Tietjen, de nouvelles salles de répétition sont aménagées durant l'été 1934 pour le ballet de l'Opéra national de Berlin. Les locaux du théâtre Marstall, lieu de spectacle renommé de la cour de Prusse au XVIII^e siècle, sont choisis à cet effet¹⁶. En septembre, il promeut le maître de ballet du théâtre municipal de Berlin, Lizzie Maudrik, à la tête de l'Opéra national. Parallèlement, le nombre de danseurs et de danseuses du corps de ballet est augmenté¹⁷.

Seules des actions ponctuelles, liées à l'initiative de quelques partisans de la danse, font donc office de politique culturelle au début du régime. L'image de la danse qui domine dans les milieux nazis est encore celle, traditionnelle, d'un art du théâtre, soumis aux règles de l'opéra.

11 Il apprécie particulièrement les ballets du Deutsches Opernhaus de Berlin, dirigés par le maître de ballet Rudolf Kölling. Les sœurs Hedi et Margot Höpfner, qui y sont solistes, font partie de son cercle d'amis ; Joseph Goebbels, *op. cit.*

12 Sur le fonctionnement du pouvoir sous le Troisième Reich, voir Ian Kershaw, "Hitler, "maître du III^e Reich" ou "dictateur faible" ?", in *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1985, p. 128-164.

13 Otto von Keudell défend le lobby moderne dans deux courriers datés du 9 et du 13 juillet 1934, qui font office de premier programme de politique culturelle de la danse au ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

14 À partir de juillet 1933, la gestion des théâtres municipaux et nationaux de Prusse se fait dans le cadre du Comité du théâtre de Prusse (*Preussischer Theater-Ausschuss*), dirigé au ministère des Cultes par Hans Hinkel. En 1934, le comité passe sous l'autorité du ministère de la Propagande. Cependant, Hermann Göring se réserve le droit de désigner les postes des dirigeants et des solistes des théâtres (Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im Dritten Reich, Theater und Film*, Güsterloh, Sigbert Mohn, 1964, p. 58).

15 Il a une prédilection particulière pour l'Opéra national de Berlin, pour lequel il organise tous les deux ans le bal du Secours hivernal (*Winterhilfswerk*) (Erich Grissbach, *Hermann Göring, Werk und Mensch*, Munich, Franz Eher, 1940, p. 326). Grand collectionneur de peintures confisquées par le régime, il s'approprie trois tableaux d'Edgar Degas : *Trois danseuses en jupe saumon à pailletis blanc*, *Trois danseuses en corsage bleu et jupe jaune*, *Danseuses* ; Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980, p. 334.

16 "Der Ballettsaal im Marstall", in *Berliner Lokalnachrichten*, 3 novembre 1934.

17 Le corps de ballet passe de 22 personnes en 1933 à 30 en novembre 1934, tandis que quatre nouveaux danseurs s'ajoutent aux dix déjà présents. *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, Berlin, 1933, 1934.

Ceci explique la contradiction entre la censure théorique que Fritz Böhme opère sur le ballet et les mesures prises par Hermann Goering à l'Opéra national de Berlin. La danse moderne, quant à elle, ne dispose toujours pas d'un ancrage culturel stable. Les frontières de l'art et du sport gymnique ne sont pas tranchées, comme en témoigne en 1934 et 1935 le conflit de compétence qui oppose la Chambre de théâtre du Reich et la Ligue nationale-socialiste des enseignants sur la danse amateur. Quoique le courant moderne soit reconnu dans certains milieux nazis (le cercle de Rudolf Bode, le Dr. Reissmann-Grone, maire de Essen, la revue *Die Musik*) pour son "style germanisant", ses potentialités ne sont pas non plus perçues dans leur ensemble (notamment sa fonction ornementale dans les rassemblements de masse). Les visions de Rudolf Bode, exprimées en septembre 1933 devant le Front de combat pour la culture allemande, apparaissent donc prématurées.

b. Une intégration tardive

Pour ces raisons, l'intégration des danseurs dans les structures institutionnelles du Reich ne répond pas à leurs aspirations initiales de révolution culturelle. Si leur art entre à la Chambre culturelle du Reich, c'est par le côté court et de façon tardive. Faute d'être représentée par une "Chambre de la danse", la danse n'obtient qu'un statut de sous-groupe au sein de la Chambre de théâtre du Reich¹⁸ : les métiers de la danse sont répartis dans le Département de la scène (*Fachschaft Bühne*) entre l'hiver 1933 et le printemps 1934, avant qu'un véritable Département de la danse (*Fachschaft Tanz*) ne soit créé en avril 1936¹⁹. Il est l'une des dernières structures ajoutées à la Chambre théâtrale. Parallèlement, Goebbels nomme en septembre 1934 Rudolf von Laban à la tête de la Scène allemande de la danse, un organisme au statut léger de membre corporatif, dont la fonction est de gérer les problèmes du chômage et d'organiser des manifestations culturelles²⁰. L'intégration professionnelle des métiers de la danse ne concorde donc pas avec la mise en place des programmes culturels.

Les danseurs ont eux-mêmes tenté dès l'automne 1933 d'accélérer leur reconnaissance par les nouveaux organismes ministériels. Les membres de l'Association pour l'éducation corporelle de Gustav Fischer-Klamt ont rapidement compris l'intérêt que représentait la création, en septembre 1933, de la Chambre culturelle du Reich. A l'opposé de la Ligue des enseignants nationaux-socialistes et du Front de combat dont ils dépendent, celle-ci a le

¹⁸ La Chambre de théâtre du Reich regroupe les domaines du théâtre, des variétés et des spectacles en général. Elle est l'une des sept filiales de la Chambre culturelle du Reich (celles-ci contrôlent les beaux-arts, la musique, les lettres, le cinéma, la radio et la presse).

¹⁹ Rainer Schlösser, "Bekanntmachung betr. Reichsfachschaft Tanz vom 31 März 1936", in K.F. Schrieber, *Das Recht der Reichskulturkammer*, Berlin, Junker und Dünhaupt, 1935, tome 2, tome 6, 1936, p. 87-88.

²⁰ Aucun document officiel mentionnant la création de la Scène allemande de la danse n'a été conservé. Seule une note interne du ministère de la Propagande datée du 21 août 1935 décrirait le statut de cet organisme. Son rang est d'autant plus secondaire que Rudolf von Laban est engagé sans contrat ; Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 10-11.

caractère d'une administration publique ayant des compétences juridiques. Elle est donc plus à même de répondre à leur besoin de protection sociale et de reconnaissance culturelle que les organismes du NSDAP que dirige Rudolf Bode²¹. Surtout, elle doit permettre aux danseurs d'accéder à des subventions officielles qui leur ont jusqu'alors été refusées en raison du statut privé de leurs écoles et de leurs compagnies²².

A la mi-novembre 1933, à la veille de l'inauguration de la Chambre culturelle du Reich, Luise Moras-Antrick, la trésorière de l'Association pour l'éducation corporelle, confie à Fritz Böhme le soin de représenter les attentes des danseurs auprès de Goebbels²³. Celui-ci adresse le 8 novembre une lettre au ministre de la Propagande, lui demandant d'ajouter aux sept chambres existantes (le cinéma, les arts plastiques, la musique, le théâtre, la littérature, la presse et la radio), une huitième chambre, destinée à "l'art du mouvement et de la danse". Il fonde son argumentation sur l'idée que la danse, considérée comme une "question raciale", peut contribuer à la "renaissance de l'homme allemand" et à la préservation de "l'authenticité de l'expression allemande". Il estime, pour ce faire, nécessaire de guérir la danse de la culture réprouvée de Weimar, de la distinguer des caricatures du cabaret, des influences étrangères de la danse de société et de la finalité non artistique du sport. Seule la centralisation des métiers de la danse au sein d'un unique organisme, dirigé par une personnalité compétente, est susceptible à ses yeux de résoudre cette question²⁴. La démarche de Fritz Böhme a pour objectif de faire reconnaître la danse moderne comme un art de même valeur que les arts majeurs de la scène. Elle reste cependant sans réponse immédiate. Le premier embryon d'un bureau culturel pour la danse, la Scène allemande de la danse, n'est créé qu'en septembre 1934. Les conflits de pouvoir qui opposent Goebbels, Rosenberg et Ley durant la période d'installation des ministères nazis sont à l'origine de ce décalage²⁵. Néanmoins, ce contraste entre les gestes d'allégeance des cercles de la danse et le statut subalterne que lui réservent les responsables culturels nazis, souligne d'autant plus le souci des danseurs modernes de s'imposer comme la nouvelle avant-garde du régime.

21 Ces arguments sont présentés dans un courrier de Luise Moras-Antrick adressé le 14 novembre 1933 à Fritz Böhme ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz".

22 Gustav Fischer-Klamt se voit refuser en juillet 1933 la protection du ministère de la Propagande pour un spectacle de l'école Jutta Klamt, en raison du statut privé de l'école. Échange de courrier entre l'école Jutta Klamt et le conseiller ministériel, Otto Laubinger, en juillet 1933 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

23 Courrier de Luise Moras-Antrick adressé à Fritz Böhme, le 14 novembre 1933 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Korrespondenz".

24 Courrier de Fritz Böhme adressé le 8 novembre 1933 au ministre de la Propagande ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, "Tanzkunst Allgemeines. August 1933 - Dezember 1935", n° 237 ; ce courrier est également conservé aux Archives de la danse de Cologne, mais il ne peut être consulté, la veuve de l'écrivain n'en permettant pas l'accès aux chercheurs.

25 Voir le chapitre précédent.

2. La reconnaissance ambiguë de la danse

a. Une présence continue sous le Troisième Reich

La place secondaire accordée à la danse dans les premiers mois du régime évolue dans les années suivantes. D'une part, le nombre de danseurs engagés dans les théâtres nationaux et municipaux croît de façon permanente, passant de 731 à 2428 personnes entre 1933 et 1944²⁶. Cette évolution, qui est parallèle à celle des musiciens et des acteurs, indique que la danse est prise en compte dans la politique théâtrale du nazisme²⁷. D'autre part, les métiers de la danse moderne sont reconnus et la spécificité des courants labanien et wigmanien est légitimée. On retrouve dans les listes des métiers de la danse établies en 1941 et 1944 par la Chambre théâtrale du Reich, les noms de la plupart des élèves formés dans les années 1920 et 1930 dans les écoles des deux mouvances. Les héritiers de Mary Wigman rejoignent en grand nombre les rangs des danseurs libres (Berthe Trümpy, Anna Makarowa, Drucilla Schroeder, Erika Triebisch, etc.), des chorégraphes et des danseurs de théâtre modernes (Yvonne Georgi et Max Terpis, mais aussi Linnie Ferrik, Annelore Grashey, Berthe Krull, Erika Linder, Gisela Sonntag, Gertrud Steinweg, Alice Uhlen, etc.), tandis que les élèves de Rudolf von Laban sont à la tête d'instituts de formation professionnelle (Trude Pohl et Lola Rogge) ou d'écoles amateurs (Hertha Feist, Hanna Hass, Lotte Müller, Grete et Harry Pierekämper, etc.)²⁸.

Enfin, la place occupée par la danse dans les manifestations officielles du gouvernement confirme le poids pris par cet art dans la politique culturelle nazie. Les troupes classiques et modernes participent aux manifestations de prestige du régime, lors des Jeux olympiques de Berlin en 1936 et lors de l'Exposition universelle de Paris en 1937. Dans les années d'avant-guerre, elles sont présentes dans les rassemblements de propagande, en particulier lors des Jours de l'art allemand et des festivals d'été de Berlin. Les genres moderne et classique se voient attribuer des fonctions précises. Le ballet, qui joue essentiellement un rôle de prestige international en 1936-1937, occupe par la suite une fonction divertissante auprès du public allemand. La danse moderne, qui contribue en 1936 à la mise en scène esthétique des Jeux olympiques, est progressivement intégrée dans les manifestations idéologiques du régime²⁹.

26 "Anzahl der an den deutschen Bühnen Beschäftigten. 1932-1943", in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, Berlin, 1947.

27 Les musiciens passent dans le même temps de 4889 à 8460 et les acteurs de 2999 à 5359. "Anzahl der an den deutschen Bühnen Beschäftigten. 1932-1943", in *Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, Berlin, 1947.

28 Les listes complètes des danseurs de la Chambre de théâtre du Reich sont publiées par Franz Büchler, *Deutsches Tanzjahrbuch 1941*, Berlin, Volkskunst-Verlag, 1941, p. 165-256. Les listes établies en février et en septembre 1944 confirment les tendances observées pour 1941.

29 Voir le chapitre 3 de cette partie.

Les subventions accordées à la danse par le ministère de la Propagande reflètent ces tendances. Occasionnelles et d'un montant peu élevé en 1934 et en 1935, elles prennent un caractère plus suivi avec la perspective olympique et augmentent fortement durant la Seconde guerre mondiale. La Scène allemande de la danse dépense en tout 56 910 RM pour le festival de l'automne 1934, sans qu'un statut institutionnel durable lui soit attribué³⁰. Le ministère des Finances donne son accord tardivement, en mars 1935, pour que cet organisme poursuive ses activités culturelles³¹. Elle reçoit alors plusieurs virements successifs jusqu'au printemps 1936 représentant une somme globale de 50 230 RM. Ces subventions sont destinées à financer les cours pour les danseurs chômeurs, un stage national de danse, ainsi que le second festival de l'automne 1935³². Mais, c'est seulement en avril 1936, avec la création d'un institut supérieur de danse, l'Atelier allemand des maîtres-danseurs (*Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz*), qu'un premier budget annuel de 95 000 RM est décerné par le ministère de la Propagande³³. A partir du printemps 1938, un budget global est prévu pour l'ensemble des structures de la danse de la Chambre de théâtre du Reich. Bien que modeste en comparaison des sommes attribuées à l'ensemble de la vie théâtrale³⁴, il augmente régulièrement. Évalué annuellement à 170 000 RM entre 1938 et 1940³⁵, il atteint 250 000 RM en 1941-1942³⁶, passe à 370 000 RM en 1942-1943³⁷, et culmine à 400 000 RM pour l'année 1944-1945³⁸. L'inflation érode en partie cette hausse du budget, mais, en RM constants, il augmente néanmoins de façon significative.

b. L'introduction de l'idéologie dans la gestion culturelle

L'ascension sociale et la progressive reconnaissance culturelle de la danse sous le Troisième Reich ne sont pas sans contreparties. Des dépendances nouvelles, d'ordre idéologiques et institutionnelles, surgissent, qui transforment radicalement les conditions de travail des artistes. Celles-ci ne sont pas spécifiques à la danse, mais concernent l'ensemble des activités artistiques en Allemagne. La création de la Chambre culturelle du Reich sous l'autorité de Goebbels correspond à une tentative de transformation globale des rapports entre l'État et la

30 Rapport financier de la Scène allemande de la danse daté du 21 novembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

31 Courrier de Rudolf von Laban à une amie, daté du 22 janvier 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, correspondance.

32 Rapport financier de la Scène allemande de la danse daté du 21 novembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

33 Courrier de Kurt Robert Schwebel à un conseiller ministériel du ministère de la Propagande, le 12 mars 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

34 Pour la seule année 1934, le ministère de la Propagande prévoit un budget global de 9,7 millions de Reichsmark pour le théâtre. Le théâtre en plein air reçoit la somme de 300 000 RM ; Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die "Thing-Bewegung" im Dritten Reich*, Marbourg, Jonas, 1985, p. 81.

35 Courrier de Adolf Ebrecht au ministère de la Propagande, le 7 juin 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

36 Notice de M. Reiner du ministère de la Propagande, le 25 mars 1942 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

37 Notice de M. Reiner du ministère de la Propagande, le 25 mars 1942 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

38 Bilan financier de l'année 1943-44 et prévisions pour l'année 1944-45 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

culture. Le ministre de la Propagande présente sa conception de la fonction de l'art dans de nombreux discours officiels³⁹.

Il existe selon lui des affinités de principe et de fonctionnement entre l'art et la politique. La politique est un art, de même que l'art est politique. L'art est politique tout d'abord, dans la mesure où il trouve sa définition et son espace d'action dans le peuple. Il est l'expression plastique du *Volkstum*. Il incarne moins une communauté nationale géopolitique qu'une communauté raciale. Le devoir de l'artiste se définit par rapport à cette dernière : la liberté du créateur est respectée, tant qu'elle n'empiète pas sur la vie des foules. A l'inverse, Goebbels considère aussi la politique comme une forme d'art. La politique se rapproche de l'art à partir du moment où elle est appréhendée comme une vision du monde et non comme un enseignement théorique. Elle s'appuie sur les moyens de la propagande et de la psychologie de la collectivité pour conquérir son public (la propagande transmet son message par le biais d'une dynamique émotionnelle). Elle se fonde de ce fait sur une appréhension globale de la chose publique et a pour ambition de définir de nouveaux rapports entre l'homme et son environnement⁴⁰.

Des contraintes idéologiques inédites imposées aux métiers artistiques

C'est à partir de cette conception des rapports entre l'art et la politique, qu'il faut comprendre la mission attribuée à la Chambre culturelle du Reich au sein du ministère de la Propagande. La neutralité de l'État dans les questions culturelles n'est plus à l'ordre du jour sous le nazisme. La vie culturelle est intégrée à celle de l'État. Les intérêts économiques et artistiques particuliers sont remplacés par les intérêts généraux. La structure centrale et autoritaire de la Chambre culturelle du Reich répond à l'exigence de totalité nationale du nazisme. A la façon d'une gigantesque corporation, elle rassemble l'ensemble des métiers de la culture, allant de l'écrivain au vendeur de journaux, du cinéaste au réparateur de caméras. Elle a pour fonction de gérer les affaires économiques et sociales des métiers de la culture, d'octroyer des subventions et de régler les questions de juridiction et de personnel. Elle joue surtout un rôle de contrôle idéologique et d'influence culturelle, en supervisant les programmes et les manifestations artistiques du régime et en organisant les échanges culturels avec l'étranger⁴¹.

39 Joseph Goebbels, "Moderne Kunst und Politik", in *Der Autor*, mars 1933, n° 3 ; "Das deutsche Theater im neuen Reich", in *Singchor und Tanz*, 16 juin 1934, n° 6 ; "Wie steht der Nationalsozialismus zur Kunst ?", in *Singchor und Tanz*, 1er août 1935, n° 7/8. Voir aussi, Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993 (Carl Hanser Verlag, 1991), p. 75.

40 Gerhard Paul montre que ces rapports entre l'art et la propagande sont déjà parfaitement définis à l'époque de la République de Weimar, in *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn, J.H.W. Dietz Nachfolger, 1990.

41 Voir à ce propos : Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 86-100 ; Völker Dahm, "Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer", in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 1988, n° 1, p. 53-84 ; Jutta Wardetzky, *Theaterpolitik in faschistischen Deutschland*, Berlin, Henschel, 1983, 398 p. ; Boguslaw Drewniak, *Das Theater im NS-Staat, Szenarium deutscher Zeitgeschichte, 1933-1945*, Düsseldorf, Droste, 1983.

Les compétences de la Chambre de théâtre du Reich à l'égard de la danse sont conformes à ce schéma général. Le décret n° 48 du 18 juillet 1935 est explicite : "La Chambre de théâtre du Reich surveille avec une compétence exclusive les affaires de la danse et des danseurs, y compris les danseurs amateurs et le domaine éducatif. Elle surveille la jeune génération et règle les autorisations de travail des danseurs et professeurs de danse. Elle contrôle les écoles de danse et les instituts de formation en danse de tout type, elle établit les lieux d'examen, définit la procédure des examens et fixe les directives pour l'enseignement"⁴². L'ensemble de ces directives est réglé par voie juridique, sous forme de décrets, signés par les présidents successifs de la Chambre de théâtre⁴³.

Les métiers de la danse sont progressivement centralisés dans les structures de la Chambre de théâtre. Aucun artiste ne peut exercer son métier s'il n'est pas membre de celle-ci. L'avis de janvier 1934 et le décret de juin 1934 définissent les conditions d'intégration des danseurs de théâtre⁴⁴, ainsi que des pédagogues, des danseurs indépendants et des animateurs de chœurs en mouvement⁴⁵. La création du Département de la danse en avril 1936 règle celle des maîtres de ballet, des chorégraphes et des notateurs⁴⁶. A partir de cette époque, la liste des membres du Département de la danse est tenue à jour de façon précise et régulière⁴⁷. On compte en 1937 environ 2 300 danseurs de scène dans le Département de la scène, ainsi que 700 danseurs libres (ce chiffre inclut les pédagogues et les compagnies indépendantes) et 2 000 professeurs de danse de société dans le Département de la danse⁴⁸.

Les conditions de travail des danseurs sont entièrement redéfinies. Les critères requis pour les autorisations de spectacle sont rendus publics entre mai 1934 et mars 1935 par trois ordonnances du ministère de la Propagande. Celles-ci précisent qu'un spectacle est autorisé à la condition que "l'organisateur dirige la manifestation avec une conviction artistique et morale,

42 "Die Reichstheaterkammer betreut mit alleiniger Zuständigkeit alle Tänzer und Tanzangelegenheiten einschliesslich des Laientanzes und der tänzerischen Körperbildung. Sie betreut den tänzerischen Nachwuchs und regelt die Zulassung zum Tänzer- und Tanzlehrerberufe. Sie beaufsichtigt die Tanzschulen und Tanzlehrstätten aller Art, errichtet Prüfungsstellen, bestimmt das Prüfungsverfahren und setzt Schul- und Lehrordnungen fest" ; Rainer Schlösser, "Anordnung Nr. 48 betreffend Prüfungsordnung für Tänzer und Lehrer des künstlerischen Tanzes vom 18 Juli 1935", in *Der Tanz*, septembre 1935, n° 9, p. 4. Voir également Norbert Fitzthum, "Der Berufständische Aufbau des Tanzwesens im deutschen Reich", Rolf Cunz (éd.), *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 134-156.

43 Les présidents successifs de la Chambre de théâtre sont Otto Laubinger (1933-1935), Rainer Schlösser (1935-1938), Ludwig Körner (1938-1942), Paul Hartmann, (1942-1943), Hans Erich Schrade (1943-1945).

44 Otto Laubinger, "Amtliche Bekanntmachung", in *Singchor und Tanz*, n° 4, 16 avril 1934.

45 Otto Laubinger, "Anordnung Nr. 20 wegen Eingliederung der Lehrer für Kunstanstanz, Bewegungsschöre und verwandte Gebiete sowie Kunsttänzer vom 5 Juni 1934", in Dr. Karl Friedrich Schrieber, *op. cit.*, p. 174-175.

46 Rainer Schlösser, "Bekanntmachung betr. Reichsfachschaft Tanz vom 31 März 1936", in K.F. Schrieber, *op. cit.*, tome 6, 1936, p. 87-88.

47 August Burger, "Die Fachschaft Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, avril 1936, n° 1, p. 7.

48 Hans Hinkel (éd.), *Handbuch der Reichskulturkammer*, Berlin, Deutsche Verlag für Politik und Wirtschaft, 1937.

digne d'une conscience nationale"⁴⁹. Pour chaque spectacle, un dossier doit être soumis à l'appréciation du président de la Chambre de théâtre, qui contient des informations détaillées sur le contenu du spectacle, le profil des participants, les prévisions budgétaires et la nature des ressources. Les demandes d'autorisation pour les tournées à l'étranger doivent également être adressées à la Chambre de théâtre⁵⁰. L'engagement des danseurs de scène dans les théâtres et celui des professeurs de danse artistique est directement soumis au contrôle du bureau chargé du recrutement et des nominations dans les théâtres (le *Bühnennachweis*)⁵¹. Les débouchés des professeurs de danse amateur sont progressivement pris en charge dans la seconde moitié des années 1930. Des accords prévus avec le Front du travail permettent de canaliser les jeunes enseignants vers les activités de l'organisation des loisirs "La force par la joie" (*NS-Kulturgemeinde "Kraft durch Freude"*), de l'organisation de jeunesse, la Ligue des jeunes filles allemandes "Force et beauté" (*Bund deutscher Mädel "Glaube und Schönheit"*), ou encore de l'Ensemble des femmes national-socialiste (*NS-Frauenschaft*)⁵². La formation des danseurs n'échappe pas non plus à une stricte réglementation. Les étudiants doivent obtenir l'accord de la Chambre de théâtre pour être autorisés à s'inscrire dans une école de formation professionnelle⁵³. Un examen spécial est instauré dans cette perspective en 1939, qui inclut également les demandeurs de bourse d'étude⁵⁴. Les dates, les lieux, l'organisation et le contenu des examens de fin d'étude sont précisément codifiés par le décret n° 48 du 18 juillet 1935⁵⁵.

Ce fonctionnement central et autoritaire de la Chambre culturelle du Reich est assorti d'une finalité politique hautement sélective. Ayant pour mission d'introduire une dimension idéologique à la vie culturelle allemande, la Chambre culturelle s'octroie le droit d'accepter, de refuser, voire de renvoyer ses administrés. La "moralité politique" (*Zuverlässigkeit*) et l'origine

49 "Es muss die Gewähr dafür gegeben sein, dass (der Bühnenleiter) die Veranstaltungen nach bester künstlerischer und sittlicher Überzeugung im Bewusstsein nationaler Verantwortung führt (...)" ; Joseph Goebbels, "Anweisung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda betr. die erste, zweite und dritte Durchführungsverordnungen zum Theatergesetz vom 17 September 1934, 28 Dezember 1934 und 15 März 1935", in K. F. Schrieber, *op. cit.*, tome 2, 1935, p. 91-95.

50 Ludwig Körner, "Anordnung Nr. 62, betr. Anmeldepflicht von Auslandsveranstaltungen vom 1.XI.38 (Neufassung der Anordnung Nr. 7 vom 22 Februar 1934)", in Carl Büchler, *op. cit.*, p. 125.

51 Rainer Schlösser, "Anordnung Nr. 47 betr. Zulassung für Bühnenlehrer vom 4 Oktober 1935", "Anordnung Nr. 54 betr. den Bühnennachweis vom 9 März 1936", in K. F. Schrieber, *op. cit.*, 1935, vol. II., p. 104-106, 1936, tome 4, p. 80-82.

52 La Chambre culturelle du Reich est depuis février 1934 membre corporatif du Front du travail allemand de Robert Ley ("Vereinbarung betr. das Verhältnis der RKK zur Deutschen Arbeitsfront vom 14 Februar 1934", in Carl Büchler, *op. cit.*, p. 94). Un courrier du gérant de la Chambre de théâtre, Alfred Eduardo Frauenfeld, rend compte, en 1937, d'accords envisagés entre les deux organismes dans le domaine de la danse (BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 239). Les prospectus des écoles Feist, Klamt et Wigman de cette époque en témoignent, mentionnant ces débouchés professionnels pour leurs pédagogues.

53 Rainer Schlösser, "Anordnung Nr. 47 betr. Zulassung für Bühnentänzer vom 4 Oktober 1935", in K. F. Schrieber, *op. cit.*, 1935, tome 2, p. 106-108.

54 "Durchführung der Anordnung Nr. 38 betr. Nachwuchs des Bühnenberufes. Anweisungen des Präsidenten der RTK für die Durchführung der Eignungsprüfungen vom 7 November 1939", in Carl Büchler, *op. cit.*, p. 101-106.

55 Rainer Schlösser, "Anordnung Nr. 48 betreffend Prüfungsordnung für Tänzer und Lehrer des künstlerischen Tanzes vom 18 Juli 1935", in *Der Tanz*, septembre 1935, n° 9, p. 4-10.

aryenne sont, de fait, utilisées comme principes régulateurs de la vie culturelle. Ces critères figurent en première place dans la loi fondamentale de la Chambre⁵⁶. Les questionnaires de demande d'inscription dans les différentes Chambres du ministère de la Propagande ("*Fragebogen*") incluent des questions extrêmement détaillées sur les engagements politiques antérieurs du requérant et sur l'origine confessionnelle de ses parents et grands-parents maternels et paternels⁵⁷. A partir de 1936, l'acceptation de nouveaux membres dans la Chambre culturelle est fréquemment précédée d'une enquête faite par le NSDAP et par la Gestapo. Les danseurs sont soumis à cette sélection, au même titre que l'ensemble des acteurs de la vie culturelle. Un certificat de naissance, un *curriculum vitae*, ainsi que, dans leur cas particulier, un bilan de santé, leur sont réclamés dans toutes les démarches administratives, qu'il s'agisse de l'entrée dans une école professionnelle⁵⁸, de l'inscription pour les examens de fin d'étude⁵⁹, de l'engagement dans un théâtre,⁶⁰ ou de l'autorisation pour un spectacle⁶¹.

Des exceptions qui confirment la règle

Si les artistes n'échappent pas à ce contrôle strict de la Chambre de théâtre du Reich, ils peuvent en revanche bénéficier de mesures de tolérance exceptionnelles. L'existence de telles pratiques souligne les contradictions et la dimension arbitraire de la politique artistique du Troisième Reich. Les non-lieux accordés à certains danseurs homosexuels à la suite de leurs procès en sont une illustration. Le régime hitlérien reprend à son compte le paragraphe 175 du code pénal du 1er Empire, qui définit l'homosexualité comme "une forme de licence contraire à la nature". En 1935, le paragraphe 135 du code pénal complète le paragraphe 175 par une interprétation plus stricte. L'année suivante, de nombreuses personnes jugées "asociales" sont arrêtées dans les grandes villes allemandes et incarcérées en prison ou, pour les récidivistes, en camp de concentration⁶². C'est à cette époque que Victor Gsovsky quitte son école berlinoise et s'exile en France⁶³. Au même moment pourtant, Alexander von Swaine, connu pour ses duos avec Lisa Czobel, échappe à une peine de huit mois de prison en raison de ses dons exceptionnels. Un sursis lui est accordé jusqu'au 30 septembre 1938, qui lui permet de

56 "Erste Anweisung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1 November 1933", in K. F. Schrieber, 1935, vol. II., p. 79.

57 Les questionnaires concernant les danseurs ayant été membre de la Chambre de théâtre du Reich sont conservés au Document Center de Berlin.

58 Les prospectus des écoles Feist, Klamt et Wigman mentionnent ces conditions.

59 Le décret n° 48 est en partie consacré aux procédures d'inscription pour les examens de fin d'étude.

60 Cette condition est décrite dans le paragraphe 4 du décret n° 54 du 9 mars 1936.

61 La première ordonnance pour l'application de la loi du théâtre du 17 septembre 1934 indique dans la paragraphe 4 qu'aucune autorisation de participation à un spectacle ne doit être accordée à des personnes "non aryennes".

62 "Homosexuality in the Third Reich", in *Encyclopedia of the Holocaust*, New York, Londres, Macmillan, p. 687-688. Voir aussi l'ouvrage plus complet de Jean Boisson, *Le triangle rose. La déportation des homosexuels*, 1933-1945, Paris, Robert Laffont, 1988.

63 Marianne Rotschild-Silbermann, une ancienne élève de Viktor Gsovsky, confirme que l'homosexualité de son maître est à l'origine de son exil ; interview, le 11 octobre 1993 à Tel Aviv.

poursuivre librement ses tournées à l'étranger⁶⁴. Harald Kreutzberg subit également un procès en avril 1938. Il est jugé responsable de la dépression nerveuse dont son partenaire, le professeur de danse Gustav Wieandt, a été victime en 1934. Par la suite, plusieurs soirées de spectacle sont annulées par la direction régionale du NSDAP (une en janvier 1939 au théâtre de Saarpfalz et une autre en octobre 1940 à Mannheim)⁶⁵. Cependant, le danseur bénéficie de la bienveillance de Goebbels et du président de la Chambre de théâtre du Reich et reste jusqu'à la fin de la guerre l'un des danseurs les plus en vue du régime⁶⁶.

Si, le plus souvent, les exceptions à la règle répondent à des besoins précis de la politique culturelle du Reich, ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, le soutien que Goebbels apporte à la jeune ballerine Eugénia Nikolaïeva, dont il promeut la carrière en dépit des lois de Nuremberg, relève exclusivement d'une décision individuelle motivée par des intérêts personnels⁶⁷.

64 Le cas d'Alexander von Swaine est relaté dans un courrier de Rolf Cunz adressé le 24 février 1937 à Joseph Goebbels ; BA Potsdam, R 50.01, RMfVP, "Betreuung der Tänzer und Tänzerinnen, Januar 1936 - Juli 1937", n° 242/1.

65 Le cas d'Harald Kreutzberg est relaté dans un courrier du chef de la Gestapo adressé en août 1942 aux intendants du Reich du cinéma ; BDC, RKK, dossier Harald Kreutzberg, n° 2200/0303/13.

66 Par deux fois, il est promu soliste dans les grandes manifestations du régime, en 1936 lors des Jeux olympiques de Berlin et en 1939 pour le troisième Jour de l'art allemand. Mais, c'est surtout durant la seconde guerre mondiale qu'il atteint le sommet de sa carrière. Il est alors considéré par le ministère de la Propagande comme un "propagandiste culturel". Ses tournées à l'étranger suivent le cycle des alliances et des conquêtes du régime. L'année 1942 est sans égal. A ses cent à cent cinquante représentations annuelles, s'ajoutent sa nomination par Baldur von Schirach, à la tête des classes supérieures de l'Académie nationale de musique et de danse de Vienne, et son engagement par les studios Bavaria pour jouer dans le film *Paracelse* de Georg Wilhelm Pabst. La situation d'Harald Kreutzberg est d'autant plus exceptionnelle que l'enquête commandée par la Chambre de cinéma du Reich à la Gestapo ranime, à cette époque, le débat sur son homosexualité. Avec ce passif, d'autres personnages, moins connus, auraient été envoyés en camp de concentration. Mais le danseur bénéficie de l'appui de ses supérieurs hiérarchiques au ministère de la Propagande et de quelques amis bien placés, dont Leni Riefenstahl. Il est finalement décidé que le film *Paracelse*, étant destiné à un large public, ne peut constituer un danger. Le danseur continue de danser sans encombre jusqu'en novembre 1944, date de son incorporation dans la Wehrmacht ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 508 ; BDC, RKK, dossier Harald Kreutzberg, n° 2200/0303/13, n° 2673/0013/01.

67 Eugenia Nikolaïeva, d'origine russe, est demie-juive par sa mère et allemande par son mariage avec le monteur de film, Carl Forcht. Dans les années 1920, elle mène une double carrière dans la danse (elle est membre du corps de ballet de Max Terpis à l'Opéra national de Berlin) et dans le théâtre (elle obtient des contrats avec Max Reinhardt). Elle se fait connaître pour ses *Parodies de Wigman*, dansées au Cabaret des comiques à Berlin ("Wigman und seine Parodistin", in journal inconnu, juin 1930). En 1935, elle tente d'entrer à la Chambre de film du Reich pour poursuivre ses activités dans le cinéma. Mais, son dossier est refusé au début du mois de septembre. Joseph Goebbels, qui connaît la danseuse, intervient personnellement en sa faveur auprès d'Hitler. Le 21 septembre 1935, il note dans ses carnets : "Avons discuté avec Funk des personnalités (...). Tragédie de Genia Nikolajewa. N'est pas aryenne. Mère demie-juive. Elle pleure beaucoup. Je voudrais bien l'aider. Je vais adresser une requête au Führer". Le 3 octobre 1935, la danseuse est effectivement intégrée à la Chambre de film du Reich. Joseph Goebbels note dans ses carnets le 1er octobre : "Je peux donner une autorisation de travail à la Nikolajewa. Elle sera heureuse !". En 1936, elle obtient six contrats pour des films de divertissement. Cette situation de faveur n'empêche pas l'actrice de profiter d'une tournée aux États-Unis en 1938 pour quitter définitivement l'Allemagne. Curieusement, il faut attendre le mois de mai 1940 pour que l'actrice soit rayée des listes de la Chambre de film du Reich ; BDC, RKK, dossier Eugenia Nikolaïeva, n° 2628/0006/06 ; Elke Fröhlich (éd.), *Joseph Goebbels, Die Tagebücher, 1924-1945*, Munich, K. G. Saur, Institut für Zeitgeschichte, 1987.

Enfin, les procédures administratives imposées aux artistes par la Chambre culturelle du Reich sont lourdes et font peser sur la vie culturelle une atmosphère de suspicion permanente. Le cas d'Elisabeth Duncan est révélateur d'un régime dont les pesanteurs administratives sont générées par ses propres fantasmes. Au début de l'année 1937, Elisabeth Duncan, directrice de l'école Duncan de Munich, intente un procès aux éditions Bodung et Brückner en raison de propos diffamatoires publiés contre la famille Duncan⁶⁸. Dans le livre intitulé *Sigilla veri*, les éditions Bodung d'Erfurt dénoncent Isadora Duncan comme danseuse nudiste et artiste juive. Ces informations proviennent du lexique *Juiverie et musique*, paru aux éditions Brückner⁶⁹. Elisabeth Duncan, membre de la Chambre de théâtre du Reich depuis 1935, défend personnellement son cas auprès du ministre de la Propagande. Elle est soutenue par l'avocat Hanns Stock, de la cour d'appel de Munich, qui conteste la véracité des informations transmises à la Chambre littéraire du Reich. La danseuse obtient gain de cause, puisque la maison Brückner, jugée coupable, est contrainte de rectifier les passages incriminés dans les éditions ultérieures. Cependant, il faut attendre l'été 1938, soit un an et demi plus tard, pour que l'affaire soit close : Elisabeth Duncan ne possède pas de certificat prouvant l'origine aryenne de sa famille et dont les éditions ont besoin pour modifier leurs accusations. Les papiers de famille, conservés à San Francisco, d'où est originaire la danseuse, ont été détruits lors d'un tremblement de terre à la fin du XIX^e siècle. Ce n'est qu'à la fin du mois août 1938, après une correspondance fournie, que la Chambre littéraire du Reich accepte comme preuve la déclaration solennelle faite par la danseuse le 31 mars 1937, dans laquelle elle expose les origines catholiques et protestantes de ses ancêtres irlandais et écossais⁷⁰.

c. La centralisation autoritaire des métiers de la danse

Outre les questions juridiques, les structures de la danse dans la Chambre de théâtre du Reich répondent, elles aussi, à la volonté d'emprise systématique de l'État nazi sur la culture. Elles évoluent au cours des années 1930 vers une centralisation de plus en plus poussée (qui caractérise d'ailleurs l'ensemble des domaines artistiques). Entre 1934 et 1936, les questions juridiques et professionnelles, d'une part, et les programmes culturels, d'autre part, sont gérés par des organismes indépendants. Cette séparation des compétences entre les structures professionnelles et culturelles garantit donc une certaine autonomie aux deux sphères. Les départements de la scène et de la danse, issus de la dissolution de l'ancienne Association

⁶⁸ Les pièces du dossier se trouvent au BDC, RKK, dossier Elisabeth Duncan, n° 2110/0001/21.

⁶⁹ Il s'agit ici de la 2^{ème} édition du livre de Hans Brückner et Christa Maria Rock, *Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbegriffen*, Munich, Hans Brückner, 1935.

⁷⁰ Ce procès souligne également l'engagement d'Elisabeth Duncan dans l'Allemagne nazie. Elle dirige depuis 1904 l'une des plus anciennes écoles de danse moderne d'Allemagne et entend préserver cette réputation. Installée à Darmstadt avant la guerre, à Salzburg dans les années 1920, puis à Munich à partir de 1935, l'école bénéficie jusqu'à la fin du régime hitlérien de l'appui de nombreuses personnalités de la vie politique et culturelle de Bavière (Hitler aurait donné personnellement son accord pour le déménagement de l'école à Munich) ; SdA München, Akt des Stadtrates, n° 378.

allemande des choristes et des danseurs, jouent le rôle de corporation de métiers. Les danseurs sont représentés en leur sein selon leurs catégories professionnelles. Les danseurs de théâtre appartiennent au cinquième groupe professionnel du Département de la scène. Les pédagogues, les directeurs d'écoles, les animateurs de chœurs en mouvement, ainsi que les chorégraphes, les maîtres de ballet et les notateurs, forment le premier groupe professionnel du Département de la danse. Les professeurs de danse de société représentent le second groupe professionnel de ce même département. August Burger et son assistant Franz Büchler dirigent les affaires courantes de ces bureaux⁷¹.

L'organisation des manifestations culturelles est en revanche le fait de trois autres organismes. Leur statut de membres corporatifs de la Chambre de théâtre leur donne une certaine indépendance décisionnelle. Ils ne sont pas des "organisations de contrôle" (*Zwangsorganisation*), comme l'Association des choristes et des danseurs, mais des "membres volontaires" (*freiwillige Mitglieder*). La Scène allemande de la danse, dirigée par Rudolf von Laban entre l'automne 1934 et l'hiver 1937, est l'instigatrice des Festivals allemands de la danse des saisons 1934 et 1935, et des manifestations de danse des Jeux olympiques. Les initiatives qu'elle lance sont à l'origine de deux autres organisations culturelles : l'Atelier allemand des maîtres-danseurs (*Deutsche Meistertanzwerkstätten*), ouvert le 1er avril 1936, et la Ligue nationale pour la danse communautaire (*Reichsbund für Gemeinschaftstanz*), inaugurée deux mois plus tard. Le premier, dirigé par Rudolf von Laban jusqu'au 31 mars 1937, fait fonction d'école supérieure de danse. Il est destiné à la formation des élites⁷². La seconde, confiée aux mains de Marie-Luise Lieschke, est spécifiquement consacrée aux mises en scène de la danse chorale⁷³.

La fusion des structures professionnelles et culturelles

Ce double fonctionnement des structures de la danse est remis en cause au cours de l'hiver 1936-37. Rudolf von Laban et son équipe sont destitués de leurs responsabilités au lendemain des Jeux olympiques, au moment du durcissement idéologique du régime⁷⁴. La direction de la Scène allemande de la danse, l'Atelier allemand des maîtres danseurs et la Ligue nationale pour la danse communautaire sont confiés en octobre 1937 à un unique administrateur, le nazi Rolf Cunz⁷⁵. Les noms de ces deux derniers organismes sont modifiés.

⁷¹ Voir en annexe le schéma relatif à l'évolution des structures de la danse dans la Chambre de théâtre du Reich.

⁷² Contrat de Rudolf von Laban, daté du 20 avril 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

⁷³ Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz im Olympiajahr 1936", in *Deutsche Tanszeitschrift*, avril 1936, n° 1 ; "Reichsbund für Gemeinschaftstanz", in *Die Bühne*, 15 novembre 1935, n° 2, p. 58.

⁷⁴ Cette question sera traitée dans le chapitre suivant.

⁷⁵ Courrier de Rainer Schlösser, le président de la Chambre de théâtre du Reich, adressé le 1er octobre 1937 au tribunal cantonal ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

Le Centre allemand des maîtres de danse (*Deutsche Meisterstätten für Tanz*) et la Communauté de danse allemande (*Deutsche Tanzgemeinschaft*) ont une tonalité plus idéologique. En janvier 1938, le Département de la danse est rattaché à la Scène allemande de danse. Rolf Cunz remplace à partir de cette date son confrère August Burger⁷⁶ et dispose d'un budget unique pour gérer les questions socioprofessionnelles et les programmes culturels⁷⁷. A la mi-juillet 1940, le Centre allemand des maîtres de danse perd à son tour son statut de membre corporatif. Il est mis directement au service du ministère de la Propagande⁷⁸. A cette époque, et jusqu'en 1942, le chorégraphe et metteur en scène nazi, Hans Niedecken-Gebhard remplace Rolf Cunz à la tête des structures de la danse⁷⁹. Il est relayé à partir d'avril 1941 et jusqu'à la fin de la guerre par Rudolf Kölling, le maître de ballet du Deutsche Opernhaus de Berlin⁸⁰.

On assiste donc progressivement à l'imposition du totalitarisme dans les structures de la danse de la Chambre de théâtre du Reich. D'une part, les organismes corporatifs chargés des affaires culturelles perdent leur relative autonomie et sont directement assujettis aux directives idéologiques de la Chambre de théâtre du Reich. D'autre part, la répartition des pouvoirs et des compétences, qui autorisait jusqu'alors un certain pluralisme, est centralisée dans les mains d'un dirigeant unique. Enfin, les responsables non nazis de la danse sont éliminés et remplacés par des fonctionnaires ou des artistes nazis.

A cet égard, l'année 1936 constitue un tournant. Cette époque correspond à une phase de réorganisation générale de la Chambre de théâtre du Reich. Le gérant de la Chambre, Alfred Eduardo Frauenfeld, la définit ainsi dans le bilan qu'il tire en décembre 1936 : "Il ne s'agissait pas seulement d'une fusion purement administrative et organisationnelle, mais également d'une masse de nouveaux travaux et de nouveaux domaines d'activité à mettre en oeuvre, qui, jusqu'alors, n'avaient pas du tout été pris en charge ou de façon insuffisante"⁸¹. Bien que la phase de "mise au pas" des anciens syndicats weimariens soit définitivement terminée, on juge que la Chambre de théâtre du Reich n'est pas encore capable de représenter pour ses 45000 membres⁸² une référence culturelle analogue à celle des anciens syndicats⁸³. C'est ce à quoi les

76 Courrier de Rolf Cunz daté du 25 décembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 239.

77 Proposition faite par Rolf Cunz, le 25 décembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 239.

78 Courrier de Ludwig Körner adressé le 16 Juli 1940 au tribunal cantonal ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 239.

79 Contrat d'Hanns Niedecken-Gebhard daté du 4 janvier 1940 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

80 Contrat de Rudolf Kölling, daté du 7 septembre 1941 ; BDCr, RKK, dossier Rudolf Kölling, n° 2236/0048/04.

81 "(...) Es handelte sich hierbei nicht um eine rein administrative und organisatorische Zusammenlegung, sondern gleichzeitig auch um eine Fülle neuer Arbeiten die der Reichstheaterkammer aufgegeben werden und neue Arbeitsgebiete, die bisher gar nicht oder höchst mangelhaft betreut waren", lettre d'Alfred Eduardo Frauenfeld adressée au conseiller ministériel, le Dr. Schmidt-Leonhardt, le 5 décembre 1936 ; BA Potsdam, R 56.III, RTK, n° 14.

82 Ce chiffre ne comprend pas les danseurs amateurs ; Norbert Fittzum, *op. cit.*, p. 142.

83 Ce constat est évoqué dans un rapport sur la Chambre de théâtre établi en mai 1936 par le conseiller culturel Hellmuth Steinhaus ; BA Potsdam, R 56 I, Büro Hinkel, n° 91.

autorités culturelles veulent s'attacher à partir de cette époque en se donnant les moyens de réaliser une technocratie totalitaire. La Chambre culturelle du Reich calque alors de plus en plus son organisation sur la géographie institutionnelle définie par le NSDAP. Dans le cas de la Chambre de théâtre, chacun des trente et un Gau est doté d'un bureau régional, chargé d'appliquer localement les directives centrales. Le nombre de fonctionnaires augmente régulièrement à Berlin, passant de 21 personnes en 1936 à 43 en 1937⁸⁴, et culminant à 141 en 1939⁸⁵.

La création du Département de la danse en avril 1936 intervient dans ce contexte. Neuvième et dernière section de la Chambre de théâtre, il fonctionne en adéquation parfaite avec les structures et la géographie hiérarchisées du régime. Les administrateurs nommés par Rainer Schlösser à la tête du nouveau département et de ses dix-neuf centres régionaux⁸⁶ - August Burger, Franz Büchler, ainsi que Paul Ritter et Reinhold Sommer - sont d'anciens chanteurs d'opéra ou des professeurs de danse de société ayant fait carrière dans la hiérarchie régionale du NSDAP⁸⁷. Leurs publications, sous forme de rapports administratifs annuels⁸⁸ ou d'articles de propagande dans la nouvelle revue officielle du département, *Die Deutsche Tanz-Zeitschrift*, ainsi que les congrès annuels qu'ils organisent à Bad Kissingen et à Leipzig entre 1937 et 1943 s'inscrivent parfaitement dans la logique de radicalisation générale de la politique culturelle.

On assiste donc au cours des années 1930 à un profond changement dans le fonctionnement de la danse. Aux cercles imprégnés de valeurs corporatistes et mystiques de l'époque de Weimar, succède un système de gestion profane dans lequel les valeurs symboliques du mouvement sont édictées par des fonctionnaires dévoués à la cause du nazisme et de l'État, plus qu'à celle de l'art. Les administrateurs de la danse ne semblent partager en rien les formes de sociabilité des danseurs. Cette nouvelle étape semble marquer la fin d'une génération de danseurs-artisans qui, soutenus par un cercle restreint de frères initiés, géraient

⁸⁴ BA Potsdam, R 56.III, RTK, n° 14.

⁸⁵ Le nombre global de fonctionnaires à la Chambre culturelle du Reich est de 1678 personnes en 1939 (Wolfram Werner, "Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern, Bestand R 56", in *Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs*, Koblenz, Stürz, 1987, vol. 31, p. 9).

⁸⁶ Les dix-neuf conseillers régionaux pour la danse couvrent les trente et un Gau du Reich. La plupart ont donc deux Gau à charge.

⁸⁷ August Burger, chef du département de danse, est à l'origine chanteur d'opéra. Il entre dans les SA en août 1933 (BDC, RKK, n° 2003/0011/03) ; Franz Büchler, responsable du Groupe des danseurs de société, est auteur d'essais sur le théâtre (*Licht von Innen*, 1934, *Über das Tragische*, 1942) et de pièces de théâtre qui sont jouées durant les années 1930 (*August der Starke*, 1937, *Herzog Bernhard*, 1939). Il entre au NSDAP le 1er mai 1937 (BDC, RKK, n° 2101/0164/05) ; Paul Ritter, responsable de la danse dans les Gau de Saxe et de Thuringe, entre au NSDAP en mars 1936 (BDC, RKK, n° 2003/0075/15) ; Reinhold Sommer, responsable de la danse du Gau de Berlin, participe activement entre 1937 et 1939 aux rencontres de Kissingen du Groupe des danseurs de société (*Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juillet 1937, n° 7, n° 8, juillet 1938, n° 7, n° 8, n° 9, juillet 1939, n° 7). En 1942, il est nommé à la tête du Département de danse à la place de August Burger et Franz Büchler, alors engagés dans la Wehrmacht ("Ludwig Körner, Bekanntmachung vom 1 März 1942", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, avril 1942, n° 4, p. 22).

⁸⁸ Rolf Cunz (éd.), *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn Verlag, 1937 ; Franz Büchler (éd.), *Deutsches Tanzjahrbuch 1941*, Berlin, Volkskunst, 1941.

par eux-mêmes leurs pratiques artistiques, leurs rites sociaux et leur mémoire collective ? Curieusement, on verra que les danseurs contribuent eux-mêmes à l'instauration progressive de la technocratie totalitaire du ministère de la Propagande. La logique idéologique dans laquelle ils engagent leur art est le prix qu'ils choisissent de payer pour accéder à la reconnaissance institutionnelle et culturelle qu'ils attendent depuis les congrès de la danse de Weimar.

B. Deux axes de la politique nazie

Les premiers domaines d'intervention de la Chambre de théâtre du Reich portent les traces de la collaboration des danseurs. Le régime nazi hérite du gouvernement précédent des deux problèmes majeurs de la danse : le chômage croissant et la professionnalisation inaboutie des métiers de la danse. Les solutions qu'il apporte à ces défis sont le résultat d'une négociation directe entre les danseurs et les administrateurs de la Chambre de théâtre du Reich. Celles-ci s'appuient davantage sur des critères idéologiques, qu'économiques ou artistiques.

1. La lutte contre le chômage

L'un des buts assignés à la Scène allemande de la danse, dès sa création, est de répondre au problème du chômage⁸⁹. A cette fin, Rudolf von Laban ouvre au printemps 1935 un Bureau du travail (*Arbeitsbeschaffungstelle*)⁹⁰ chargé d'orienter les recherches d'emploi des danseurs, et un Atelier de danse (*Tanzwerkstatt*) mis gratuitement à la disposition des artistes chômeurs⁹¹. Les danseurs peuvent suivre dans ce dernier, sept heures de cours hebdomadaires donnés par des professeurs de danse classique et moderne, et utiliser le studio pour leurs propres recherches, durant quarante heures hebdomadaires. La fonction de conseil du Bureau pour l'emploi permet de finaliser le travail réalisé à l'Atelier de danse. Sur les cinq cents formulaires d'inscription envoyés en Allemagne, cent six réponses sont favorables au projet. Plus de quatre-vingts participants de l'Atelier de danse sont engagés dans les programmes saisonniers de dix-huit théâtres de Berlin et des environs⁹². Vingt trois obtiennent un engagement annuel dans un théâtre municipal ou national, dont dix à Berlin⁹³.

⁸⁹ Le projet de festival de danse élaboré à la mi-juillet 1934 par Otto von Keudell, le rapporteur pour la danse au ministère de la Propagande, vise essentiellement à réintégrer les danseurs sans travail dans les circuits du théâtre (courrier daté du 13 juillet 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237). Mais le festival de l'automne 1934 sera finalement dédié aux célébrités de la danse moderne. C'est seulement au printemps 1935, avec la création du Bureau du travail et de l'Atelier de danse que le projet initial aboutit.

⁹⁰ Marie-Luise Lieschke, "Von der deutsche Tanzbühne", in *Singchor und Tanz*, 1er août 1935, n° 7/8, p. 107.

⁹¹ Comptes-rendus du Bureau pour l'emploi de la Scène allemande de la danse des mois de mai et novembre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

⁹² Les théâtres qui engagent des danseurs pour des spectacles ponctuels sont, soit des institutions publiques, comme le Volksoper et la Volksbühne, soit des institutions privées, comme le théâtre rose, le théâtre en plein

L'intégration des danseurs dans l'organisation des loisirs "La force par la joie"

Bien que cette initiative prolonge les démarches engagées en 1932 par Martin Gleisner dans le cadre de l'Association allemande des choristes et des danseurs, sa finalité n'est pas uniquement sociale⁹⁴. Elle s'inscrit dans la politique de collaboration culturelle de la Chambre culturelle du Reich avec l'organisation des loisirs du Front du travail, "La force par la joie"⁹⁵. Lisa Ney, collaboratrice de la Volksbühne, forme au printemps 1935 la troupe de La jeune scène de danse (*Die junge Tanzbühne*) avec quelques solistes renommés et une quarantaine de jeunes talents issus de l'Atelier de danse⁹⁶. Elle organise des tournées pour le compte de la communauté "La force par la joie" dans une trentaine de petites stations balnéaires de la mer du nord entre juillet et novembre 1935, et des soirées de spectacle à Berlin, entre décembre 1935 et février 1936. Ces tournées correspondent en tout à 616 engagements journaliers⁹⁷. Les salaires des danseurs engagés dans les théâtres, ainsi que les tournées de La jeune scène de danse sont entièrement subventionnés par la Chambre de théâtre du Reich. La collaboration de l'Atelier de la danse avec l'organisation des loisirs "La force par la joie" met ainsi en évidence l'interdépendance des politiques sociales et idéologiques du régime. Les initiatives sociales de Rudolf von Laban servent directement la politique de contrôle et d'intégration idéologique de Goebbels⁹⁸.

A la suite de cette action, le ministère de la Propagande émet l'idée d'implanter des ateliers de danse dans tout le Reich. Les trente et une directions régionales sont informées au

air de Friedrichshagen, ou les cabarets du Reichstheaterzug ou du "Wachsamer Hahn", etc. Les gages des danseurs varient entre 150 et 400 RM mensuels ; "Gagen der Tänzer die durch die Werkstätten in feste Engagement kamen". BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

93 Quatre élèves de Mary Wigman sont engagées : Annemarie Grashey à l'Opéra national de Berlin, Gerda Kreizschmar, et Berthe Krull au Volksoper de Berlin, ainsi que Mino Buscha au théâtre municipal de Göttingen. in "Von der in der Arbeitsbeschaffungstelle mitarbeitenden und von ihr Unterstützten Tänzern wurden engagiert : (...)" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

94 Martin Gleisner organise à Berlin durant l'automne 1932 et le début de l'hiver 1933 des cours gratuits pour les danseurs chômeurs. Il relate cette expérience dans un article, "Unsere Trainingsstudien : Nothilfe des Tänzerbundes", in *Singchor und Tanz*, 15 septembre 1932, n° 18, p. 154.

95 La Chambre culturelle du Reich est membre corporatif du Front du travail allemand depuis le début de l'année 1934 ("Vereinbarung betr. das Verhältnis der RKK zur Deutsche Arbeitsfront vom 14 Februar 1934", in Carl Büchler, *op. cit.*, p. 94).

96 On compte notamment Dore Hoyer et Marianne Vogelsang, formées chez Gret Palucca, Erika Linder et Alice Uhlen, formées chez Mary Wigman, ainsi que Afrika Doering, élève de Vera Skoronel, ou encore Karl Bergeest et Heide Woog, collaborateurs de Rudolf von Laban, et enfin Lisa Czobel, Araca Makarowa, Oda Schottmüller et Alexander von Swaine. in "Junge Tänzer" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

97 On compte 362 engagements journaliers pour les tournées estivales et 254 pour la période hivernale. in "Gagen der Tänzer die durch die Werkstätten in feste Engagements kamen" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

98 Le fait que cette opération ne soit pas rentable confirme sa finalité essentiellement politique. A eux seuls, les gains de la tournée estivale des stations balnéaires, qui s'élèvent à 4070 RM, ne permettent pas de couvrir les dépenses du mois de juillet, estimées à 11200 RM. in "Gagen der Tänzer die durch die Werkstätten in feste Engagement kamen" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244 ; in "Junge Tänzer" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

début du mois d'avril 1936 par une circulaire qui spécifie que "toutes les mesures qui ont été prises jusqu'alors n'ont pas suffi à combattre efficacement la misère économique et spirituelle qui existe dans ce domaine artistique délaissé par le gouvernement précédent"⁹⁹. Mais, le chômage s'est en partie résorbé, si l'on en croit les rapports adressés par les vingt directions régionales du ministère de la Propagande¹⁰⁰. Neuf acceptent la proposition et onze la refusent. Parmi ces dernières, sept indiquent que les danseurs ne sont pas sans emploi, en partie à cause de l'implantation locale des organisations des loisirs et de la jeunesse. Quant aux neuf centres régionaux qui envisagent d'ouvrir des ateliers de danse, trois se déclarent prêts à collaborer avec "La force par la joie". Ces réponses confirment d'un côté comme de l'autre l'orientation idéologique de la politique de l'emploi de la Chambre de théâtre du Reich. Elles montrent aussi que l'intégration des danseurs dans les organisations culturelles nazies est un moyen de résorber le chômage de ce milieu artistique.

2. La formation professionnelle

Outre les problèmes sociaux, la Chambre de théâtre supervise également les questions pédagogiques. Le décret n° 48 du 18 juillet 1935, consacré à l'organisation des études et des examens des futurs danseurs et enseignants, répond au processus de professionnalisation de la danse commencé à l'époque de Weimar et resté sans suite¹⁰¹. Pour la première fois, une procédure régleme les examens de fin d'étude à l'échelon national. Celle-ci se fait de façon autoritaire. Les examens sont organisés par les chefs des directions régionales de la Chambre de théâtre. Ils se déroulent entre le 15 février et le 31 mars de chaque année dans douze grandes villes, et entre le 15 août et le 30 septembre à Berlin¹⁰². Les représentants des commissions sont nommés le 1er janvier de chaque année par le président de la Chambre de théâtre¹⁰³.

Les danseurs jouent un rôle actif dans la préparation du décret n° 48. Celle-ci commence en octobre 1934 par une réunion qui rassemble, outre le président de la Chambre de théâtre, Otto Laubinger, huit de ses collaborateurs et les responsables de la Scène allemande de la danse (le rapporteur, Otto von Keudell, et Rudolf von Laban), cinq des chorégraphes les plus

99 "Alle diese Massnahmen genügen jedoch nicht, um die auf diesem von den früheren Regierungen vernachlässigten Kunstgebiete herrschende wirtschaftliche und geistige Notlage wirksam zu bekämpfen" ; circulaire du ministère de la propagande adressé le 7 avril 1936 aux directions régionales ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

100 BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

101 "Anordnung Nr. 48 betreffend Prüfungsordnung für Tänzer und Lehrer des künstlerischen Tanzes, 18 Juli 1935", in *Der Tanz*, septembre 1935, n° 9, p. 4-10.

102 Les centres d'examens sont situés à Berlin, Breslau, Dresde, Düsseldorf, Francfort sur le Main, Hambourg, Karlsruhe, Cologne, Königsberg, Leipzig, Munich, et Stuttgart.

103 Les comités examinateurs pour l'année 1937 sont composés de Erna Abendroht, August Burger, Karl Godlewski, Lotte Müller, Tamara Rauser, Lola Rogge, le Dr. Rönnecke et Mrs. Loebbe, Hansel et Schallenberg ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

renommés d'Allemagne (Dorothee Günther, Jens Keith, Rudolf Kölling, Lizzie Maudrik et Max Terpis)¹⁰⁴. L'été suivant, en août 1935, un stage national est organisé par Rudolf von Laban dans le but d'expérimenter le programme éducatif du décret¹⁰⁵. Financé par la Chambre de théâtre du Reich, il est conçu comme un modèle du genre. Les cinq heures de cours journaliers qui y sont donnés respectent parfaitement l'équilibre entre les disciplines théoriques et pratiques que prévoit le décret. Les professeurs invités à y enseigner sont ceux qui ont participé aux discussions des congrès de Weimar sur l'édification d'une académie de danse, et de jeunes talents issus des écoles modernes. Gustav Fischer-Klamt donne des cours d'éducation politique et de "science de la race". Albrecht Knust enseigne la danse chorale. Maja Lex, soliste de la troupe de Dorothee Günther, est responsable des leçons de musique rythmique. Gisela Sonntag et Lotte Wernicke, formées à l'école Wigman, ainsi que l'assistante de Gret Palucca, Marianne Vogelsang, se partagent les cours de danse moderne. Enfin Tamara Rauser et Hellmuth Zehnpfennig sont recrutés pour enseigner la danse nationale et le ballet classique¹⁰⁶.

Par ce décret, les danseurs atteignent deux de leurs objectifs prioritaires, la reconnaissance de leurs écoles comme centres de formation professionnelle¹⁰⁷ et la réalisation d'un programme éducatif national. Néanmoins, cette reconnaissance se fait au prix de compromis idéologiques inédits qui modifient en profondeur la finalité de l'enseignement de la danse.

a. Les cours théoriques

Comparé au "Plan pour l'édification d'une académie de danse", élaboré en 1930 au congrès de Munich¹⁰⁸, le décret n° 48 révèle en effet des transformations radicales dans le choix des disciplines enseignées. Le changement le plus visible touche les matières théoriques. Le projet de 1930 englobait, sous l'appellation "théorie de la danse", les cours de pédagogie, d'histoire, de notation et de composition, ainsi que des matières facultatives, comme la

104 Parmi les collaborateurs d'Otto Laubinger, on trouve le Dr. Assmann, Ludwig Körner, Carl Schönherr et August Burger (BA Potsdam, R 50.01, RMPV, n° 244). Mary Wigman n'a pas été conviée à cette réunion, probablement en raison de ses relations concurrentielles avec Rudolf von Laban. Néanmoins elle se sent directement concernée par l'avenir du système éducatif artistique. En octobre 1935, elle envoie une notice au ministère de la Propagande dans laquelle elle souligne la nécessité de fonder une École supérieure de danse, capable d'achever la formation des étudiants diplômés des écoles privées (AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Errichtung einer Tanzhochschule", n° 83/73/1540).

105 "Tanzlager in Rangdorf", in *Der Tanz*, septembre 1935, n° 9.

106 Marie-Luise Lieschke, "Von der deutschen Tanzbühne", in *Singchor und Tanz*, 1 août 1935, n° 7-8.

107 Parmi les treize écoles de danse qui seront officiellement accréditées pour donner un enseignement conforme au décret n° 48, on compte les écoles Folkwang d'Essen, Rogge de Hambourg, Wernicke de Berlin et Wigman de Dresde, ainsi que l'Académie nationale de musique et d'art dramatique de Vienne, dirigée par Tonia Wojtek, l'ancienne directrice de la filiale Wigman de Hanovre ; Franz Büchler, *op. cit.*, p. 167.

108 "Plan einer zu errichtenden Hochschule für Tanzkunst. Gemeinsames Exposé des Deutschen Tänzerbundes und der Tanzgemeinschaft", in *Singchor und Tanz*, 1930.

sociologie, la théorie de la musique, la psychophysiologie et l'anatomie du mouvement. Certains de ces enseignements sont repris en 1935, mais replacés dans une perspective idéologique. En premier lieu, l'histoire de la danse, rebaptisée "science des styles" (*Stilkunde*), est centrée sur l'histoire du folklore. En second lieu, la physiologie et l'anatomie qui étaient des matières facultatives deviennent obligatoires. Elles sont regroupées, avec les cours d'hygiène de vie et de secourisme, dans un tronc commun axé autour des "sciences de la race et de l'hérédité" (*Erb- und Rassenkunde*). Enfin, deux nouveaux enseignements sont instaurés : la "science de l'État" (*Staatskunde*), destinée aux danseurs, qui étudie les origines idéologiques du national-socialisme et les structures de la Chambre de théâtre du Reich, ainsi que la "science populaire" (*Volkskunde*), destinée aux pédagogues, qui est consacrée à l'analyse des fondements de la culture populaire dans l'Allemagne nationale-socialiste.

L'introduction de critères raciaux

Après la publication de ce décret, toutes les écoles professionnelles se trouvent dans l'obligation de conformer leur enseignement à ces directives. Celles-ci ne font en réalité qu'entériner des orientations déjà définies par Rudolf Bode dans la Ligue nationale-socialiste des enseignants à l'époque de la "mise au pas". Les prospectus de l'école Wigman mentionnent en effet dès le mois de septembre 1934 des "cours d'éducation civique politique" (*Staatsbürgerkunde*)¹⁰⁹ et le budget de l'école prévoit pour cette année un salaire de 100 RM. pour le professeur chargé de ces cours théoriques¹¹⁰. Hans Hubert, nommé à cette époque directeur pédagogique de l'école centrale de Dresde, est probablement à l'origine de cette initiative¹¹¹. A l'école Palucca, des cours sociaux de formation politique et de science de l'éducation sont assurés, à partir de janvier 1936, trois fois par semaine, par Hermi Glombitza, un professeur de la Ligue des étudiants nationaux-socialistes¹¹². Celle-ci choisit comme thème d'année pour ses cours sociaux, "L'évolution de l'éducation corporelle chez les peuples nordiques, depuis les Grecs jusqu'à aujourd'hui". Le sujet de l'examen de fin d'année est consacré à "La place des exercices corporels dans l'éducation allemande passée et présente"¹¹³. Les prospectus des écoles Hertha Feist¹¹⁴ à Berlin et Elisabeth Duncan¹¹⁵ à Munich

109 DB, Leipzig, "Mary Wigman-Zentralschule, Dresden. Mitteilungen über die Neugestaltung des Berufsausbildungs-Unterrichtes vom 1. September 1934 ab".

110 BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

111 Par la suite, la formation idéologique et raciale est intégrée aux filiales de l'école Wigman, comme en témoigne le centre d'Hanovre, dirigé par Tonia Wojtek ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

112 Hermi Glombitza commence sa carrière en 1934 dans la Ligue des étudiants nationaux-socialistes. Avant d'être engagée à l'école Palucca, elle est employée par l'Institut pédagogique de Dresde pour la formation des enseignantes de technique de la Ligue des étudiants nationaux-socialistes ; StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1401.

113 Plan des examens du mois de juin 1936 ; StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1401.

114 Collection privée d'Elisabeth Böhme, Berlin.

115 StdA München, Akt des Stadtrates, n° 378.

mentionnent également la présence de cours politiques dans leurs programmes de formation professionnelle.

L'école Jutta Klamt est celle qui propose l'enseignement idéologique le plus achevé. Un prospectus publicitaire, daté du début de la Seconde guerre mondiale, indique de façon détaillée le contenu des cours de formation politique, d'histoire, de biologie et de pédagogie. L'ensemble des matières théoriques, y compris la musique et les lois du mouvement, y est interprété à la lumière de l'idéologie nationale-socialiste¹¹⁶. Contrairement à la plupart des écoles de danse qui emploient une personne extérieure pour assurer la formation politique, celle-ci est donnée par Gustav Fischer-Klamt en personne. Les sujets d'examen qu'il propose en 1935 sont les suivants : "La situation spirituelle de l'éducation corporelle avant et après la révolution nationale-socialiste", et "Les tâches des pédagogues de danse et de gymnastique dans les loisirs nationaux-socialistes"¹¹⁷. L'étude des fondements raciaux de la danse constitue le domaine de recherche de prédilection de Gustav Fischer-Klamt. Ses articles publiés sur ce thème dans les années d'avant-guerre sont sans aucun doute le résultat de son enseignement expérimenté dans son école berlinoise¹¹⁸. Jutta Klamt appuie en tous points la démarche de son mari. La définition de la "danse artistique allemande" qu'elle donne en 1936 dans son livre *Du vécu à la création. L'épanouissement des forces créatrices dans l'homme allemand* se fonde sur une vision raciale et missionnaire de l'art¹¹⁹.

b. Les cours de danse

Ni les disciplines pratiques de la formation en danse, ni les matières théoriques, n'échappent à l'emprise de l'idéologie. Ici également la comparaison avec le projet d'académie de danse de 1930 mérite d'être faite. Contrairement à ce dernier, qui se contentait de proposer un ensemble général de cours, le décret n° 48 impose des directives extrêmement précises sur le contenu des examens de fin d'étude et des programmes d'enseignement. On assiste à une véritable entreprise de standardisation des genres et des exercices de danse. Si celle-ci souligne une fois de plus le besoin de professionnalisation du milieu de la danse, elle n'est pas vierge de

116 "Jutta Klamt Schule und Berufsschule für Gymnastiklehrerinnen. Studien-übersicht" ; BDC, dossier Jutta Klamt, RKK, n° 2200/0287/02.

117 Ces deux sujets d'examen, "Die geistige Lage der Leibesübungen vor und nach der nationalsozialistische Revolution, unter besonderer Berücksichtigung der Gymnastik", "Die Aufgaben des Gymnastik- und Tanzpädagogien innerhalb der nationalsozialistischen Freizeitgestaltung", sont donnés respectivement à Jutta von Hase et Annemarie Rempis et sont annotés par Gustav Fischer-Klamt ; BDC, dossier Jutta Klamt, RKK, n° 2200/0287/02.

118 On citera notamment les articles suivants : "Weltanschaulicher Apell an das deutsche tänzertum", in *Die Musik*, Mai 1936, n° 8 ; "Rassengegenbundene Tanzerziehung", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, octobre 1936, n° 7 ; "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz (éd.), *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937.

119 Jutta Klamt, *Vom Erleben zum Gestalten. Die Entfaltung schöpferische Kräfte im Deutschen Menschen*, Berlin, Dorn, 1936.

dérives politiques. Elle répond en effet parfaitement à la logique de contrôle totalitaire du régime.

La répartition des cours n'est pas la même dans les programmes de 1930 et de 1935. La danse moderne, le ballet et le folklore semblent mis sur un pied d'égalité dans le décret n°48, contrairement au projet d'académie de 1930 qui privilégiait la danse moderne. La première nouveauté réside dans la place accordée à la danse folklorique. Cette dernière était proposée auparavant comme discipline facultative pour les futurs pédagogues, au côté des danses exotiques et de société. La seconde nouveauté concerne le ballet qui reconquiert un peu de son ancienne importance. En 1930, il figurait parmi les cours facultatifs des futurs pédagogues et n'était enseigné aux danseurs qu'en troisième discipline, après la danse moderne et la pantomime. Enfin, la troisième nouveauté concerne la danse moderne qui se voit pour la première fois officiellement reconnue et intégrée à un projet éducatif national. Ce nouvel équilibre des cours imposé aux écoles implique un certain nombre de compromis artistiques et politiques.

L'introduction du ballet dans les écoles modernes représente en premier lieu un compromis artistique. Cette imposition se justifie principalement par les besoins du marché. Avec le décret n° 48, l'orientation artistique et la finalité des écoles de danse changent. Elles ne participent plus seulement à la formation de danseurs et de pédagogues modernes, mais elles doivent assurer la formation de tous les métiers de la danse dans le cadre d'un programme éducatif national. L'acquisition de la technique du ballet est indispensable aux futurs danseurs de scène qui seront employés dans les opéras et opérettes. Si le texte de 1935 ne reprend donc pas les projets de censure de Rudolf Bode présentés dans son texte de septembre 1933¹²⁰, il semble en revanche qu'il tienne partiellement compte de la critique culturelle de Fritz Böhme. Derrière le caractère facultatif attribué à l'usage des pointes, on retrouve l'idée que le ballet reste, malgré tout, une forme de danse étrangère, empruntée à la culture occidentale. L'attitude adoptée par Jutta Klamt à l'égard du ballet le confirme. Bien que la danse classique soit enseignée dans son école, elle continue de refuser les valeurs culturelles du genre. Dans son livre paru en 1936, elle établit une comparaison entre la conception intellectuelle du corps classique et la totalité organique de l'éducation moderne allemande¹²¹. Elle ne fait que reprendre sous un jour plus politique la critique de Mary Wigman des automatismes codifiés du ballet et sa défense d'un apprentissage artisanal et initiatique de la danse. L'attitude distanciée de Jutta Klamt ne permet cependant pas de masquer la trahison artistique que représente l'introduction de la technique classique dans les écoles de la mouvance wigmanienne. La présence à partir de

120 Voir à ce propos le chapitre "Rudolf Bode et le Front de combat pour la culture allemande".

121 Jutta Klamt, *op. cit.*, p. 57-65.

septembre 1935¹²² de Robert Mayer, le soliste de l'Opéra de Dresde¹²³, à l'école Wigman est déplacée, si l'on sait que la chorégraphe a nourri, durant les années 1920, le courant le plus virulent de la réaction au ballet.

La danse moderne sous la chape de la "danse allemande"

L'introduction de cours de danse folklorique représente un compromis politique. A cet égard, il est significatif que l'étude des "danses non européennes" soit facultative. Le décret n° 48 insiste sur l'apprentissage de la tradition allemande : "la danse folklorique des peuples nordiques et leurs pratiques constituent un vaste domaine à préserver. Les danses les plus typiques de ces régions où vit le peuple allemand doivent être connues"¹²⁴. Le principe est identique pour la musique. Si les acquis de la musique de percussion moderne sont reconnus, les chants populaires sont ajoutés à la formation musicale. Les professeurs chargés des cours de folklore viennent généralement du Bureau du sport du Front de travail et de la Ligue nationale-socialiste des enseignants. C'est le cas de Käthe Naumann qui est engagée à la fin des années 1930 dans les écoles Palucca et Wigman¹²⁵.

Enfin, la reconnaissance de la pédagogie moderne n'est pas non plus vierge d'influences politiques. Certes tout l'héritage moderne est là : les exercices de gymnastique dansée, fondés sur la régulation de la respiration, le principe de tension et de relaxation du corps et l'apprentissage de l'orientation dans l'espace ; les formes de la danse amateur avec les chœurs dansants, ainsi que les formes de la danse artistique, à savoir le solo et la danse de groupe, assorties des techniques d'improvisation et de composition. Certes, en dépit de sa présentation standardisée, le décret n° 48 ne remet pas en cause le particularisme de chaque école moderne. Les cours de Mary Wigman sont animés durant les années 1930 du même esprit que sous Weimar. Ils sont toujours élaborés autour de thèmes précis, comme le corps (les mains, les pieds), le mouvement (la marche, le saut, le tour, le balancement), ou l'espace (la courbe, la vague, la spirale, la ligne)¹²⁶. Gret Palucca continue également de donner des cours

122 Courrier de Werner Hoerisch adressé le 22 septembre 1935 au référent pour la danse du ministère de la Propagande, Otto von Keudell ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

123 Interview d'Ige Hoth-Kurz, élève de Wigman à la fin des années 1930, réalisée par Ilse Loesch ; AK Berlin, Collection Ilse Loesch, n° 218.

124 "Dem Volkstanz der nordischen Völker und ihrem Brauchtum ist ein breiter Raum zu gewähren : die landschaftlich typischsten Tänze des deutschen Volkes sollen bekannt sein", in "Anordnung Nr. 48 betreffend Prüfungsordnung für Tänzer und Lehrer des künstlerischen Tanzes vom 18 Juli 1935", in *Der Tanz*, septembre 1935, n° 9, p. 9.

125 Staatsarchiv Dresden, Sächsische Landeshauptarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung, "Palucca-Schule, Ausbildung in Solo-Gruppen-Bühnentanz-Tanzgymnastik und Tanzpädagogik zu Dresden, 1926-1939", n° 18265.

126 Quelques notes de cours de Mary Wigman, échelonnées entre 1936 et 1941 le confirment ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Pantomime. Unterrichtsmaterialien, 1936-1941", n° 83/73/1500, "Notizen für den Unterricht, 1938-1940", n° 83/73/1493.

d'improvisation et de soigner particulièrement la technique du saut¹²⁷. Mais cet héritage est présenté de telle sorte qu'il revêt un sens et une finalité différents. Le terme de danse moderne est remplacé par celui de "forme de danse allemande" (*Deutsche Tanzform*). Avant d'être utilisée, cette expression a été dûment interprétée dans un texte rédigé par Rudolf von Laban et destiné à la Chambre de théâtre du Reich¹²⁸. Dans ce texte, le chorégraphe associe la danse artistique aux valeurs culturelles de la danse folklorique et sociale. Il en donne notamment une définition raciale, établissant une distinction entre "le genre et la forme du mouvement qui résultent de l'être allemand et l'expriment" et "les formes de mouvement exotiques des races lointaines, comme les nègres, les indiens et les mongoles"¹²⁹. Ces propos, qui ne sont pas éloignées de ceux de Rudolf Bode et de Fritz Böhme, permettent en réalité de conformer la danse moderne aux finalités de la Chambre de culture du Reich, définies dans le paragraphe 3 de sa constitution fondamentale, à savoir "le développement de la culture allemande au service du peuple et du Reich"¹³⁰.

En 1941, Rosalia Chladek, Dorothee Günther, Jutta Klamt, Lotte Wernicke, Mary Wigman et Gustav Fischer-Klamt signent collectivement un second programme éducatif destiné à la formation des professeurs de danse amateur¹³¹. Celui-ci complète le décret n° 48 et confirme la dimension désormais idéologique donnée à l'éducation : la danse folklorique et la théorie du national-socialisme y côtoient de nouveau les cours de notation du mouvement et de danse chorale.

Conclusion

L'étude de l'intégration des métiers de la danse dans le ministère de la Propagande montre que cet art est soumis à un processus de nazification identique à celui des autres arts. Il se différencie néanmoins par une ascension sociale et culturelle d'autant plus rapide qu'elle commence tardivement. Les danseurs acceptent non seulement l'institutionnalisation autoritaire de leur profession, y voyant un terme à l'insécurité weimarienne, mais ils encouragent cette évolution, proposant et enterrinant l'introduction de contraintes politiques dans leur cadre de travail. On assiste, dans les années 1930, au paradoxe d'un courant artistique qui, faute d'ancrage dans la tradition, a recours à l'idéologie pour intégrer sa modernité dans la durée.

127 En 1935, six minutes d'improvisation et huit sauts différents sont demandés aux futurs professeurs de danse amateur pour leur examen de fin d'étude ; StA Dresden, Sächsische Landeshauptarchiv Dresden, Ministerium für Volksbildung, n° 18264.

128 "Zur Auslegung des Begriffes 'Deutscher Tanz'" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

129 "(...) die Bewegungsart und Bewegungsform, die deutschem Wesen entspringt und entspricht", "(...) exotischen Bewegungsarten ferner Rassen, wie Neger, Indianer, Mongolen, usw.", in "Zur Auslegung des Begriffes 'Deutscher Tanz'" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

130 "(...) die deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern (...)", in "Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933", in K. F. Schrieber, *op. cit.*, tome 1, 1933, p. 3.

131 "Ausbildungsgang für 'Lehrer für tänzerische Körperbildung'", in Franz Büchler, *op. cit.*, p. 145-146.

Chapitre 2

La danse dans les coulisses du pouvoir

Le rôle joué par les administrateurs du ministère de la Propagande dans l'élaboration de la politique culturelle de la danse sous le Troisième Reich est un thème encore peu connu de l'histoire culturelle de la danse moderne. Si les faits et actes de la majorité d'entre eux ont été entièrement oubliés, ceux de Rudolf von Laban, en revanche, sont restés tabous. La plupart des manuels de danse qui présentent la biographie du chorégraphe sont, sinon silencieux, du moins vagues sur cette période¹. Son départ en exil en 1937 sert souvent à couvrir les années précédentes d'un voile innocent. Si cette lacune est évidemment due à un manque d'information, elle traduit également la difficulté du milieu de la danse à approcher les années 1930. Il est extrêmement malaisé, pour les héritiers du courant labanien, d'imaginer le "flirt" de leur art moderne avec un régime au visage réactionnaire. Cette idée leur semble éminemment contradictoire.

Le problème a été abordé pour la première fois en 1986 par l'historien de la culture, Martin Green, dans *Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona, 1900-1920*². Tout en soulignant les tentations pré-nazies des courants de réforme de la vie du début du siècle, l'historien se refuse à reconnaître leur impact sur le régime nazi en tant que tel. Il estime que l'utopie d'Ascona a trouvé essentiellement son prolongement dans le Gandhisme, et non dans le nazisme. Défendant le cas de Rudolf von Laban, il appuie son argumentation sur le témoignage de Gertrud Friedburg-Snell, l'ancienne assistante et secrétaire du chorégraphe, à la Chambre de théâtre du Reich. Selon elle, l'administrateur nazi Otto Viktor von Keudell aurait travaillé contre

¹ Les dictionnaires de danse ne mentionnent pas les activités de Rudolf von Laban sous le Troisième Reich (Jacques Baril, *Dictionnaire de danse*, Paris, Seuil, 1964, p. 129 ; *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris, Hazan, 1957, p. 198). Les biographies du chorégraphe, publiées dans des revues ou des ouvrages spécialisés, restent sinon silencieuses, du moins lacunaires et inexactes (Claude Perrottet (éd.), Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Bern, Paul Haupt, 1989 (fac-similé de l'édition de 1935), p. 244-245 ; Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, *Arbeitshefte. Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes*, 1982, n° 36, p. 31).

² Martin Green, *Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona, 1900-1920*, Londres, University Press of New England, 1986.

la Scène allemande de la danse³. Ce témoignage est toutefois en contradiction avec les dossiers des administrateurs de la Chambre culturelle du Reich, conservés au Document Center de Berlin⁴. Leur contenu prouve clairement qu'il y a eu, de la part des fonctionnaires nazis, un intérêt progressif pour la danse moderne et le courant amateur labanien. En outre, nous l'avons vu, les archives ministérielles de la danse, conservées aux Archives fédérales de Potsdam, attestent du rôle décisif joué par Rudolf von Laban et ses collaborateurs dans la mise en place de l'ambitieuse politique culturelle de la danse de la Chambre de théâtre du Reich. Contrairement à ce qu'affirme Martin Green, les idées d'Ascona semblent donc avoir trouvé un débouché direct sous le Troisième Reich. Si l'on assiste indéniablement, dans les années 1930, à une révision de la finalité originelle de l'utopie asconienne, cette transformation est le fait des danseurs eux-mêmes, qui l'initient et s'y conforment.

En 1988, un article prolonge l'étude de Martin Green. Il s'agit du travail de Valérie Preston-Dunlop, publié dans la revue *Tanzdrama*, sous le titre : "Rudolf von Laban et le Troisième Reich"⁵. Cette publication, qui décrit pour la première fois, de façon précise, les activités du chorégraphe entre 1930 (date de son engagement à l'Opéra national de Berlin) et 1937 (époque de son exil en Angleterre, via la France), se fonde sur des témoignages de contemporains et sur des documents conservés aux Archives fédérales de Coblençe⁶. La biographe de Rudolf von Laban interprète la collaboration du chorégraphe avec le régime nazi comme un quiproquo. Elle estime que la censure des projets du chorégraphe et son départ de la Chambre de théâtre du Reich prouvent que la collaboration politique du personnage n'en était pas véritablement une. Si elle remarque certes que le mouvement labanien des chœurs dansants partage avec l'idéologie nationale-socialiste une même nostalgie de la communauté, c'est en définitive pour mieux souligner l'incompatibilité philosophique qui sépare les deux mouvements. Selon l'historienne, Rudolf von Laban est avant tout une victime du Troisième Reich. Elle qualifie son action à la Scène allemande de la danse comme une forme de "naïveté

3 Martin Green, *op. cit.*, p. 111.

4 Le témoignage de Gertrud Frieburg-Snell doit être replacé dans son contexte avant d'être utilisé comme source historique. Ayant été elle-même à la fois partie-prenante et victime de la politique culturelle du ministère de la Propagande, son témoignage ne peut être envisagé que comme une vision partisane. Assistante de Rudolf von Laban depuis l'époque de Weimar, elle le suit à la Scène allemande de la danse, où elle travaille jusqu'à l'automne 1936, date de son renvoi, en même temps qu'une partie de l'équipe labanienne (elle écrit notamment un article dans lequel elle vante les avantages du décret n° 48 ; "Was der Tänzer lernen muss", in *Die Musik*, mai 1936). Son accusation contre Otto von Keudell est inexacte. En effet, il n'a pas travaillé contre la Scène allemande de la danse puisqu'il en a été l'instigateur. En outre, on verra qu'à l'époque où Rudolf von Laban essuie ses premiers conflits avec les autorités supérieures, Otto von Keudell a déjà quitté son poste depuis plusieurs mois. Les raisons qui président au départ de l'équipe Laban de la Chambre de théâtre, et qui expliquent le jugement critique de Gertrud Snell, sont en réalité indépendantes de l'action de l'administrateur.

5 Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich. Ein Beitrag zum Verständnis eines problematischen Verhältnisses", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 8-13.

6 Valerie Preston-Dunlop a interviewé, entre 1986 et 1988, Helen Priest Rogers (une élève d'Albrecht Knust formée au métier de notatrice en 1936), Greta Wrage von Pustau (une animatrice de chœur dansant, qui a participé aux rencontres des chœurs dansants lors des Jeux olympiques) et Gertrud Snell. Les documents des Archives fédérales de Coblençe sont relatifs aux dossiers du personnel de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs (fonds 55, RTK, n° 167).

politique". L'opposant à certains danseurs dont l'engagement ne fait aucun doute, elle range le chorégraphe dans la catégorie intermédiaire des opportunistes, qui entendent survivre à la dictature. Rudolf von Laban aurait considéré le régime "comme un problème à contourner, comme il en eut beaucoup d'autres au cours de son existence"⁷.

Cette présentation, qui vise finalement à défendre la postérité du personnage et de son mouvement, nous semble problématique. Elle laisse dans l'obscurité les attirances de la danse moderne pour les ambitieux programmes culturels du nazisme. Elle évite en outre d'analyser les conséquences de l'engagement politique de Rudolf von Laban sur ses projets artistiques et éducatifs. Ainsi, Valerie Preston-Dunlop ne semble pas envisager l'hypothèse selon laquelle le chorégraphe aurait été victime d'une querelle de pouvoir interne au régime, ce qui ne suffit pas à faire de lui un opposant. C'est pourtant bien cette thèse qui nous paraît la plus vraisemblable si nous analysons les conflits de pouvoir et les enjeux de la politique culturelle du ministère de la Propagande⁸. Ceux-ci mettent en jeu plusieurs niveaux de compétences : outre Goebbels et ses proches collaborateurs de la Chambre du théâtre du Reich, les responsables de la Scène allemande de la danse - Rolf Cunz Adolf Ebrecht et Otto von Keudell -, les assistantes de Rudolf von Laban - comme Marie-Luise Lieschke -, ainsi que les deux principaux idéologues de la danse - Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt. Les querelles de personnes et de carrière qu'ils révèlent sont intimement liées aux enjeux idéologiques de la danse.

A. L'emprise croissante des administrateurs de la danse

1. Rudolf von Laban ou les danseurs au pouvoir (1934-1936)

a. Les avantages d'un art d'importance mineure

Si la danse a un rôle mineur dans la politique culturelle des premières années du régime, cette situation n'est pas dénuée d'avantages. Le statut juridique relativement indépendant et les fonctions culturelles peu définies de la Scène allemande de la danse offrent à Rudolf von Laban

7 "(...) Ein Künstler-Organisator, der das Regime als ein Problem sah, das es zu umgehen galt, so wie eines der vielen Probleme in seinem Leben" ; Valerie Preston-Dunlop, *op. cit.*, p. 10.

8 Quoique considérables, les informations rassemblées par Valérie Preston-Dunlop ne permettent pas de cerner dans sa totalité la situation de Rudolf von Laban à la Chambre de théâtre. D'une part, les documents conservés aux Archives fédérales de Coblenche sont pauvres, comparativement aux fonds des Archives fédérales de Potsdam. L'essentiel de la correspondance administrative concernant la mise à l'écart de Rudolf von Laban et de ses collègues s'y trouve effectivement (R 50.01, RMVP, n° 244, n° 246, n° 247). D'autre part, les témoignages utilisés par Valérie Preston-Dunlop méritent d'être replacés dans un contexte historique. Si Helen Priest Rogers et Grete Wrage von Pustau ont assisté, comme Gertrud Snell, au progressif déclassement de Rudolf von Laban, leurs témoignages sont partisans. Héritières du courant labanien, elles défendent les entreprises culturelles de leur maître, quel que soit leur statut officiel.

un espace d'action assez libre. Plutôt que d'imposer une rupture avec l'avant-garde moderne des années 1920, cette structure légère autorise au contraire une continuité dans le développement de la danse. La Scène allemande de la danse constitue un forum d'action et de décision pour les danseurs eux-mêmes. L'équipe dirigeante est l'équipe des fidèles collègues de Rudolf von Laban qui collaborent depuis plus d'une décennie à ses recherches sur le mouvement. Les parcours de Marie-Luise Lieschke, présidente de la Ligue du Reich pour la danse communautaire, et d'Albrecht Knust, responsable du bureau de notation, sont connus. Susanne Ivers, qui a travaillé comme assistante chorégraphique à l'Institut chorégraphique de Berlin entre 1928 et 1929 et à l'Opéra national entre 1930 et 1932, conserve cette fonction lors du festival de danse de 1934, puis s'occupe en 1936 de la préparation du Concours international de la danse des Jeux olympiques et de l'administration culturelle de l'Atelier des maîtres-danseurs⁹. Gertrud Snell, qui a secondé Laban dans ses recherches sur la théorie du mouvement¹⁰, prend en charge l'intendance du stage national de Rangsdorf en août 1935¹¹ puis s'occupe des relations avec la presse pour le Concours international de danse¹².

La réalisation des rêves de jeunesse de Rudolf von Laban

Rudolf von Laban sait parfaitement tirer parti de son nouveau cadre de travail, employant toute son énergie à étendre le champ d'influence de son art, avec des projets qui, tout en faisant allégeance au régime, n'en sont pas moins la réalisation, à une plus grande échelle, de ses aspirations de jeunesse. La Scène allemande de la danse n'est pas uniquement pour le chorégraphe une structure institutionnelle chargée de résoudre les problèmes du chômage. Elle incarne pour lui l'opportunité de concrétiser un idéal. Il la définit à la fois comme "une communauté d'artistes qui aspirent au mouvement vrai", et comme "la maison, le théâtre du nouvel art"¹³. Il renoue clairement à cette époque avec ses visions initiales d'un art rendu à son rôle central dans la société. Il croit notamment le moment venu de réaliser ses rêves de théâtre de danse, de maison kilométrique et d'académie nationale de danse. Les moyens modernes de la technocratie nazie lui donnent la possibilité de concrétiser ses idéaux des années 1910.

Ainsi, il instaure annuellement, à partir de l'automne 1934, les festivals allemands de la danse (*Deutsche Tanzfestspiele*), pour lesquels il rassemble l'ancien réseau de l'avant-garde de Weimar, dont Mary Wigman, Dorothee Günther, Gret Palucca et Harald Kreutzberg. Ces

⁹ *Curriculum vitae* de Susanne Ivers ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

¹⁰ Elle écrit en janvier, mai et août 1929 trois essais sous le titre "Grundlagen einer allgemeinen Tanzlehre" dans la revue *Schriftanz*.

¹¹ Gertrud Snell, "Vom Gemeinschaftsinn der Tänzer", in *Der Tanz*, octobre 1936, n° 10, p. 11-12.

¹² Courrier de Rolf Cunz adressé le 5 juin 1936 à M. Witzchass au ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 55, n° 167.

¹³ "Der Tanzbühne als einer Gemeinschaft von Künstlern, die nach echtem Bewegungserleben streben, der Tanzbühne als Haus, als Schaustätte dieser neuen Kunst" ; Rudolf von Laban, *Deutsche Tanzfestspiele 1934*, (unter Förderung der Reichskulturkammer), Dresde, Carl Reissner, 1934, p. 6.

manifestations sont comme une première pierre dans l'édification du fameux théâtre de danse indépendant, rêvé au début des années 1920 et occasionnellement expérimenté depuis. Sous leur forme itinérante, les tournées estivales du Groupe de danse des jeunes danseurs, préparées par les danseurs chômeurs de Berlin, s'intègrent dans ce vaste projet. Les festivals des automnes 1934 et 1935 se déroulent à la Volksbühne, l'ancien théâtre de Piscator et lieu expérimental de la danse moderne. Si Rudolf von Laban contribue à en faire un des lieux de spectacle officiels de la danse sous le nazisme, c'est dans l'idée d'édifier là, un temple digne d'un art qui a reconquis ses palmes dans la culture. Le choix de privilégier des lieux spécifiques pour ces manifestations correspond à la volonté, clairement manifestée depuis les années 1910, de redéfinir des espaces sacrés dans la société. Son ouvrage collectif, *Le livre des festivals allemands de la danse*, publié en 1934 et réédité en 1936 sous le titre, *La situation dansée de notre temps*¹⁴, exprime ces prières teintées de messianisme de l'époque d'Ascona.

D'autre part, l'ouverture, en avril 1936, du premier centre national de formation professionnelle, l'Atelier allemand des maîtres-danseurs (*Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz*), donne forme aux projets d'académie de danse, tant débattus lors des congrès des danseurs. Le plan de cours initial, conçu au début de l'année 1936 par Rudolf von Laban, s'inspire principalement de celui élaboré en 1930¹⁵. Dédié à l'éducation de la jeune génération, il offre aux étudiants voulant se spécialiser dans le métier de danseur soliste, de pédagogue ou de chorégraphe (directeur de compagnie libre ou maître de ballet dans un théâtre), une quatrième année de formation après leur diplôme de fin d'étude. Les musiciens, ainsi que les artistes pratiquant une autre discipline, y sont acceptés comme auditeurs libres. Les cours englobent la pratique de la danse moderne, de la technique classique et de la musique, ainsi que l'apprentissage des lois du mouvement, de la cinématographie, de l'histoire de la danse et de la science du théâtre (en particulier, l'initiation au maquillage, à la fabrication de costumes et de masques, ainsi que les principes de la scénographie). Le corps enseignant prévu par Rudolf von Laban rassemble l'avant-garde de Weimar : pour la "danse de concert" (*Konzerttanz*), Harald Kreutzberg, Dorothee Günther, Gret Palucca et son assistante Marianne Vogelsang, ainsi que Mary Wigman ; pour la danse classique, Lizzie Maudrik et Tamara Rauser avec leurs assistants, Liselotte Köster et Rudolf Stammer ; pour les cours de chorégraphie, de scénographie, de musique et de notation, Susanne Ivers, M. Holl, Adolf Havlik et Albrecht Knust. Fidèle à l'esprit scientifique de son ancien Institut chorégraphique de Würzburg, Rudolf von Laban envisage également de doubler la nouvelle académie d'un centre de recherche scientifique¹⁶. L'ouverture du Bureau d'écriture de la danse et des Archives de la danse matérialisent ce vœu.

14 Rudolf von Laban, *Die tänzerische Lage der Zeit*, Dresde, Carl Reissner, 1936.

15 Proposition présentée par Otto von Keudell ; BA Potsdam, R 50.01, n° 246.

16 En plus de la formation aux métiers de danseur, de chorégraphe et de professeur de danse, l'Institut chorégraphique de Würzburg prévoyait la formation des notateurs du mouvement. Le projet d'Institut supérieur de danse de 1930 comprend également un centre de recherche à côté de son centre de formation ; ("Plan einer zu

En outre, la finalité professionnelle de l'école ne masque pas l'inspiration artisanale du projet. L'Atelier allemand des maîtres-danseurs, ainsi que l'Atelier de danse, destiné aux chômeurs, rappellent, par leur dénomination, les travaux artisanaux de la colonie de Monte Verita. Les costumes de la tournée balnéaire de l'été 1935 sont confectionnés par les danseurs eux-mêmes¹⁷, comme c'était le cas dans la colonie des danseurs des années 1910. Le stage national de Rangsdorf, qui précède la création de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs, s'inspire aussi de la vie communautaire en plein air de Monte Verita¹⁸.

Enfin, l'ouverture du Bureau pour l'écriture de la danse (*Tanzschreibstube*) au terme de l'année 1935, et la création de la Ligue nationale pour la danse communautaire (*Reichsbund für Gemeinschaftstanz*) en juin 1936, donnent une nouvelle impulsion aux recherches labaniennes sur la culture festive. Les deux décennies précédentes, consacrées à l'élaboration de la cinétopographie, trouvent leur aboutissement dans le cadre des préparatifs olympiques, avec la mise en scène, en juin 1936, du jeu choral, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* (*Vom Tauwind und der neuen Freude*). Mille danseurs amateurs, issus d'une quarantaine de chœurs labaniens, répètent séparément la chorégraphie à l'aide des partitions cinétopographiques préparées par le bureau de notation. Une fois les différents chœurs rassemblés à Berlin, une semaine de répétition suffit pour résoudre les problèmes complexes posés par cette mise en scène de masse. Rudolf von Laban est assisté pour ce travail par ses collaborateurs les plus proches : Albrecht Knust, Lotte Müller, Grete et Harry Pierekämper, Lola Rogge, Lotte Wernicke et Heide Woog¹⁹.

Fidèle à sa conception nietzschéenne de "l'homme-danseur" exprimant son ardeur de vivre par le mouvement, Rudolf von Laban approfondit ici les anciennes expériences de danse chorale menées par son collègue Martin Gleisner dans les manifestations du SPD²⁰. Dans son autobiographie de 1935, le chorégraphe renoue avec ses idées initiales de maison kilométrique, où "des milliers et des milliers peuvent participer de façon vivante à la joie du mouvement et ressentir les bienfaits de la vibration"²¹ : se remémorant *Titan*, premier chœur en mouvement réalisé avec des danseurs professionnels en 1927, il voit dans cette oeuvre "l'avenir lumineux qui, après des années d'attente, commence à poindre aujourd'hui". Le titan est dans cette

errichtenden Hochschule für Tanzkunst", in *Singchor und Tanz*, 1930 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Das chorische Institut Laban").

17 Marie-Luise Lieschke, "Von der deutschen Tanzbühne", in *Singchor und Tanz*, 1er août 1935, n° 7/8, p. 107.

18 Gertrud Snell, "Vom Gemeinschaftsinn der Tänzer", in *Der Tanz*, octobre 1936, n° 10.

19 "Festprogramm, für die nichtöffentliche Aufführung am Sonnabend, dem 20 Juni 1936" ; AK Berlin, Collection Ilse Loesch, D 5.

20 Ce spectacle est commenté dans les chapitres 1 et 2 de la première partie.

21 "(...) in lebendiger Beteiligung an der Freude der Bewegung können Tausende und aber Tausende von nun an die Wohltat des Schwingens empfinden (...)" ; Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Carl Reissner, 1935, p. 225.

chorégraphie, "un géant qui peut et qui fera éclater toutes les chaînes et ouvrir toutes les sources de l'humanité". Il incarne "la force de la communauté qui sommeillait dans le peuple"²². Avec la chorégraphie, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*, le chorégraphe entend réaliser son ancien rêve de culture festive, où les individus retrouvent par le mouvement, la sensation de former une communauté humaine harmonieuse et de faire partie d'une nature cosmique.

Derrière l'ensemble de ces actions, on retrouve en filigrane les affinités du chorégraphe avec la philosophie de la franc-maçonnerie. Au début du régime hitlérien, son ancienne appartenance à l'Ordre des Templiers orientaux (OTO) n'est pas connue des autorités. Pourtant, c'est bien la pensée de la construction et du compagnonnage des bâtisseurs de cathédrales gothiques qui anime la Scène allemande de la danse²³. Les expressions "atelier" et "maître" sont effectivement des termes génériques utilisés dans la franc-maçonnerie pour désigner des groupements de base et des grades²⁴. Gertrud Snell rappelle par ailleurs, à propos du stage national de Rangsdorf, l'esprit de communauté qui unit les artistes autour de l'idéal de la danse. A l'instar des bâtisseurs de cathédrales qui partagent les secrets du métier, elle souligne la dimension initiatique des rencontres des danseurs et associe leur profession à une activité noble et sacrée²⁵. Le Bureau de notation, qui joue un rôle décisif dans la réalisation de la chorégraphie *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*, illustre également cet héritage franc-maçonnique. Son organisation remémore celle des guildes médiévales. A la façon des maîtres d'oeuvre, les notateurs sont détenteurs des secrets de fabrication des danses chorales. Ils sont chargés de les transmettre à leurs apprentis, les danseurs amateurs. Une fois ceux-ci initiés, ils peuvent édifier ce fameux "temple mouvant" (*Schwingende Tempel*), prédit par Rudolf von Laban en 1922, et symbole du retour du sacré dans la culture contemporaine.

La tactique de Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse n'est pas fondamentalement différente de celle qu'il a adoptée auparavant dans les organisations culturelles sociales-démocrates et dans les institutions théâtrales. Le chorégraphe utilise cette fois-ci les réseaux politiques du ministère de la Propagande pour donner une assise sociale à son art et pour étendre son influence culturelle. Néanmoins, l'apolitisme opportuniste qui caractérisait l'attitude du personnage sous Weimar n'a plus lieu d'être dans le contexte du Troisième Reich. Le chorégraphe sait pertinemment depuis 1933 que l'ascension de son mouvement passe désormais par l'engagement politique. Son action au sein de la Chambre de théâtre du Reich n'a pas pour but de créer un espace d'existence autonome pour la danse,

22 "Die leuchtende Zukunft, die sich heute nach Jahren schon fast anzudeuten beginnt (...). Ein Riese, ein Titan, der alle Fesseln sprengt und alle Quellen der Menschlichkeit erschliessen kann und wird (...). Die Gemeinschaftskraft, die sich im Volke schlummern sah" ; Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 220-221.

23 Voir le chapitre 1 de la première partie.

24 Daniel Ligou (dir.), *Dictionnaire universel de la franc-maçonnerie. Hommes illustres, pays, rites, symboles*, édition de Navarre, édition du prisme, 1974, tome 1, p. 85, tome 2, p. 800.

25 Gertrud Snell, "Vom Gemeinschaftsinn der Tänzer", in *Der Tanz*, octobre 1936, n° 10, p. 11-12.

capable de préserver les utopies initiales. Au contraire, elle met en lumière le rôle de premier plan que le chorégraphe entend jouer dans l'élaboration de la politique culturelle de la danse du régime.

b. De la reconnaissance à l'apothéose

Rudolf von Laban jouit à ses débuts d'un capital de confiance et d'une liberté de manoeuvre tout de même étonnants. Cette situation ne peut se comprendre en dehors des réseaux du pouvoir au sein du ministère de la Propagande. Le rôle effectif joué par deux administrateurs éclaire les raisons de cette autonomie. Le premier, Kurt Robert Schwebel, responsable du budget des manifestations de la danse et des subventions aux artistes, a une influence favorable dans la mesure où elle est limitée. Fonctionnaire déclassé, son rôle se réduit à celui d'un exécutant. Conseiller du Département de la presse du gouvernement de la République depuis 1923, il est nommé directeur du Bureau ministériel du ministère de la Propagande en avril 1933, avant d'être brusquement rabaissé, en avril 1934, au rang de simple conseiller dans le Département des autorisations de la Chambre de théâtre. Entre temps, ses anciens collaborateurs ont mené une campagne diffamatoire contre lui, dénonçant ses anciens contacts avec la franc-maçonnerie, sa sympathie pour les idées du parti social-démocrate et l'accusant d'avoir insulté à maintes reprises la figure de Goebbels et le parti national-socialiste²⁶. Sa nomination à l'automne 1934 à la Scène allemande de la danse, qui souligne d'une certaine façon le statut secondaire accordé à la danse, explique aussi l'autonomie relative de Rudolf von Laban.

Le soutien d'Otto von Keudell au ministère de la Propagande

Le second personnage, Otto Victor von Keudell, possède en revanche un véritable pouvoir d'influence. Défenseur du lobby moderne, il est à l'origine des premières actions culturelles du gouvernement en faveur de la danse moderne. Son rôle est décisif dans la création de la Scène allemande de la danse, dans l'organisation des premiers festivals de 1934 et 1935, et dans l'ouverture de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs en 1936²⁷. Il intervient également dans le conflit qui oppose en 1934 et en 1935, la Chambre de théâtre et la Ligue nationale-socialiste des enseignants à propos des danseurs amateurs²⁸. Conseiller ministériel au ministère de l'Intérieur depuis 1925, il est nommé en novembre 1933 au conseil présidentiel de la Chambre des Beaux-arts et devient, à partir de juillet 1934, rapporteur des affaires de la danse au ministère de la Propagande. Membre du NSDAP à partir de mars 1933, après avoir été au

²⁶ BDC, dossier de Kurt Robert Schwebel, RKK, n° 2025/0050/03.

²⁷ BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

²⁸ Courrier administratif de Otto von Keudell daté du 9 juillet 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

Parti national-allemand (*Deutschnationale Volkspartei*, DNVP) jusqu'en 1928 et au Parti populiste allemand (*Deutsche Volkspartei*, DVP) jusqu'en 1932, le profil de ce haut fonctionnaire est celui d'un homme dévoué à la chose publique²⁹. C'est précisément ce zèle qui facilite sa collaboration fructueuse avec Rudolf von Laban. En servant le développement de la danse dans son ministère, il entend servir la politique culturelle du nouvel État national-socialiste.

C'est ainsi qu'il définit son action dans un courrier qui tient lieu de premier plan de politique culturelle en matière de danse, daté du 9 juillet 1934³⁰. Il y prend clairement position en faveur du courant moderne, estimant que celui-ci a longtemps été lésé par l'emprise des danseurs classiques dans les institutions théâtrales et dans le syndicat allemand des choristes et des danseurs. Il met en valeur le côté spécifiquement allemand de la danse moderne, rappelant ses affinités avec la philosophie nietzschéenne et soulignant le renom international de la "new german dance". Sa position rappelle celle du Dr. Reismann-Grone, le maire d'Essen, qui, en 1933, avait manifesté sa vive critique des courants cubistes et expressionnistes dans la peinture tout en admirant le modernisme du style de Kurt Jooss. Sévère sur les manques de la politique culturelle de Weimar, Otto von Keudell juge que la danse moderne "a une mission particulièrement déterminante à jouer dans le rythme de vie du Troisième Reich"³¹. Il entend lui attribuer un rôle important dans les festivals culturels du régime et dans ses manifestations internationales. La danse moderne est un art malléable, car jeune et encore peu intégré aux institutions. Elle peut donc, mieux que les arts traditionnels, être mise à contribution du nouveau régime alors en quête d'un style qui lui soit propre. Ceci amène le fonctionnaire à définir un certain nombre de mesures à prendre : d'une part, "la reconnaissance officielle de l'importance de la danse artistique allemande" et une meilleure publicité faite auprès des revues spécialisées, des directeurs de théâtre et des services culturels municipaux, d'autre part, le soutien financier et artistique des écoles et des groupes modernes, notamment grâce à l'organisation de festivals de danse.

La création en septembre 1934 de la Scène allemande de la danse et la nomination de Rudolf von Laban à sa tête apparaissent donc comme la concrétisation des propositions faites par Otto von Keudell quelques semaines auparavant. Durant les deux années de leur collaboration, l'entente entre les deux personnages semble excellente, et la répartition de leurs compétences, équilibrée. Les relations internes avec les hautes instances du ministère de la Propagande sont le fait d'Otto von Keudell. Il négocie les attributions budgétaires et entérine les

²⁹ BDC, dossier de Otto Viktor von Keudell, RKK, n° 2025/0018/06.

³⁰ BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

³¹ "(Der deutsche Kunsttanz hat...) im Lebenrhythmus des dritten Reiches eine ganz besonders umfassende Aufgabe zu erfüllen" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

programmes culturels. Rudolf von Laban s'occupe essentiellement des affaires artistiques et des relations avec les danseurs.

Otto von Keudell joue donc un rôle central dans la réalisation des projets du chorégraphe. S'il est le principal décideur politique de la Scène allemande de la danse, on peut toutefois se demander s'il ne finit pas par soumettre son pouvoir d'action aux initiatives de Rudolf von Laban. Cette influence du chorégraphe sur le fonctionnaire s'explique par l'admiration sincère qu'il voue à la danse moderne. Le fonctionnaire nazi a en particulier un grand respect pour l'art de Mary Wigman (à tel point qu'il prend en charge au ministère la correspondance administrative de l'école de Dresde, protège la chorégraphe contre les rumeurs jalouses relatives aux subventions officielles qu'elle reçoit, et n'hésite pas à vanter auprès de Hans Hinkel, le secrétaire général de la Chambre culturelle du Reich, son livre, *L'art allemand de la danse*, paru en 1935³²).

Rangsdorf : un stage modèle

Le binôme formé par Rudolf von Laban et Otto von Keudell est vraisemblablement à l'origine de l'intérêt croissant que portent les hautes autorités du ministère de la Propagande à la danse. Plus que le festival de danse de l'automne 1934, c'est le stage national de Rangsdorf du mois d'août 1935 qui révèle à ces derniers les potentialités inédites de cet art. Organisé sur un site campagnard du sud de Berlin, le stage rassemble durant quatre semaines, une centaine de jeunes danseurs et pédagogues de formation classique et moderne venus de toute l'Allemagne³³. Outre les cinq heures de cours journaliers, des soirées de spectacle données par les participants sont prévues. Deux manifestations, une exposition sur la notation du mouvement et un colloque d'une semaine sur la danse chorale sont également organisés par Marie-Luise Lieschke et Albrecht Knust³⁴.

Rangsdorf constitue pour l'équipe de la Scène allemande de la danse un excellent moyen de promouvoir les idées labaniennes et de séduire le gouvernement. Conçu comme un lieu expérimental pour le programme éducatif du décret n° 48, il a valeur de modèle³⁵. De sa réussite ou de son échec dépend l'avenir proche de la danse dans la politique culturelle du Troisième Reich. A Berlin, un convoi spécial est mis à disposition des journalistes et des visiteurs³⁶. Goebbels en personne visite le camp le 23 août et note dans ses carnets : "Après-midi à l'école

32 BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

33 Gerturd Snell, "Vom Gemeinschaftsinn der Tänzer", in *Der Tanz*, octobre 1936, p. 12.

34 Marie-Luise Lieschke, "Von der deutschen Tanzbühne", in *Singchor und Tanz*, 1er août 1935, n° 7/8, p. 107-108.

35 Trude Sand, "Die Schule der Anmut", in journal inconnu ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

36 Auteur anonyme, "Tänzerlager in Rangsdorf", in *Der Tanz*, septembre 1935, p. 14.

de danse de Rangsdorf. Très distrayant. Laban fait bien son travail"³⁷. Otto Laubinger, le président de la Chambre de théâtre ne visite pas le stage. Malade depuis plusieurs mois, il meurt le 27 octobre 1935³⁸. Cependant, il est probable que son successeur, le dramaturge du Reich, le Dr. Rainer Schlösser, ai eu écho du travail effectué à Rangsdorf³⁹. Grand défenseur du théâtre *Thing*⁴⁰, c'est à cette époque que se précise son intérêt pour l'emploi de la danse dans les spectacles de masse. Dans son livre, *Le peuple et son théâtre*, publié en 1935, il passe en revue les principales formes d'expression qui accompagnent la parole et la musique dans le théâtre *Thing*. La danse, comprise au sens large ("ballet, danse d'expression, gymnastique et fête sportive") vient en quatrième place, après l'oratorio, les tableaux vivants mimés et les processions⁴¹. Il est possible que Rainer Schlösser ait trouvé dans les initiatives ambitieuses de Rudolf von Laban des éléments de réponse à ses projets.

Les lendemains du stage national de Rangsdorf se révèlent en tous cas fructueux. L'impulsion est alors clairement donnée dans la Chambre de théâtre du Reich pour une politique culturelle de la danse. Le président Otto Laubinger avait été absorbé jusqu'alors par l'intégration professionnelle des danseurs. Il s'était peu penché sur les programmes culturels. Bien qu'ayant favorisé l'intégration du mouvement *Thing* au ministère de la Propagande⁴², il ne s'était pas intéressé de près aux possibilités offertes par la danse amateur. En revanche, la prise de fonction de Rainer Schlösser, le 15 novembre 1935, achève l'organisation institutionnelle de la danse dans la Chambre de théâtre et accélère son ascension culturelle.

L'apogée olympique

Celle-ci se concrétise, d'une part, par la création, le 31 mars 1936, du Département de la danse qui officialise définitivement la reconnaissance institutionnelle de l'ensemble des métiers de la danse⁴³. Elle se traduit, d'autre part, par la résolution en novembre 1935 du conflit entre la Chambre de théâtre et la Ligue nationale-socialiste des enseignants. L'intégration des danseurs amateurs dans la Chambre de théâtre signifie que l'intérêt culturel et pédagogique des

37 "Nachmittag Rangsdorf Tanzschule. Sehr unterhaltend. Laban macht seine Arbeit gut" ; in Elke Fröhlich (éd.), *Joseph Goebbels, Die Tagebücher (1924-1941)*, Munich, K. G. Saur, Institut für Zeitgeschichte, 1987.

38 BDC, RKK, dossier de Otto Laubinger, n° 2200/0325/25.

39 Le Dr. Rainer Schlösser, fils de l'ancien directeur des Archives Goethe et Schiller de la ville de Weimar, était rédacteur culturel au *Völkische Beobachter* avant d'être nommé en septembre 1933, Dramaturge du Reich au Département de théâtre du ministère de la Propagande ; in *Der Autor*, août 1933, n° 8, p. 12.

40 Il a dirigé en tant que dramaturge du Reich la Ligue nationale des jeux du peuple en plein air (*Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele*), une fois celle-ci intégrée comme membre corporatif dans la Chambre de théâtre du Reich. En 1934, il a publié de nombreux articles sur l'avenir artistique et la signification politique du théâtre *Thing* ; Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die Thing-Bewegung im Dritten Reich*, Marburg, Jonas, 1985, p. 54, p. 302.

41 Rainer Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, Berlin, 1935, p. 53.

42 Rainer Stommer, *op. cit.*, p. 49.

43 Rainer Schlösser, "Bekanntmachung betr. Reichsfachschaft Tanz vom 31 März 1936", in K.F. Schrieber, *Das Recht der Reichskulturkammer*, Berlin, Junker und Dünhaupt, 1935, vol. II., vol. VI., 1936, p. 87-88.

choeurs dansants est désormais pris en considération. La création du Bureau pour l'écriture du mouvement (*Tanzschreibstube*) et de la Ligue du Reich pour la danse communautaire (*Reichsbund für Gemeinschaftstanz*) interviennent peu de temps après⁴⁴. La première mission de la ligue et du bureau de notation consiste à organiser en juin 1936 à Berlin la "Semaine de danse chorale", qui rassemble l'ensemble des choeurs labaniens du Reich pour la répétition de la chorégraphie *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*⁴⁵.

Parallèlement à l'entrée en vigueur du décret n° 48 sur la formation professionnelle, l'idée de transformer l'expérience de Rangsdorf en une académie permanente prend corps. Otto von Keudell engage dès le mois de novembre 1935 des démarches auprès du ministère de l'Intérieur pour obtenir un espace pour l'Atelier allemand des maîtres-danseurs dans les complexes sportifs du nouveau stade olympique de Berlin⁴⁶. Les démarches n'aboutissant pas, il convainc en février 1936 le ministère de la Propagande de la nécessité de chercher un autre lieu pouvant accueillir à la fois la nouvelle académie et un théâtre consacré exclusivement aux manifestations de la danse. L'ancien cinéma de la Maison américaine, sur la place Adolf Hitler, est choisi à cet effet⁴⁷. En mars 1936, Goebbels et Rainer Schlösser donnent leur accord pour l'officialisation de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs⁴⁸. Rudolf von Laban est nommé à sa présidence, et reçoit pour la première fois, un contrat de travail officiel pour une durée allant du 1er mai 1936 au 31 mars 1937⁴⁹. Les travaux de restauration du théâtre de la place Adolf Hitler étant plus longs que prévu⁵⁰, l'académie est finalement installée dans des locaux provisoires, non loin du Centre des expositions à Charlottenburg⁵¹. Le 15 avril, le premier trimestre d'essai commence avec 54 participants⁵².

Enfin, l'ascension de la danse culmine avec la perspective des Jeux olympiques. Carl Diem, le Secrétaire général du Comité d'organisation olympique allemand confie, dès 1935,

44 Dans un courrier adressé le 11 octobre 1935 à Otto von Keudell, Albrecht Knust souligne l'intérêt porté par Joseph Goebbels à l'exposition de Rangsdorf sur la notation du mouvement ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Tanzschreibstube, 1936".

45 Rudolf von Laban définit la mission du bureau de notation dans un courrier au ministère de la Propagande, daté du 29 octobre 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise-Lieschke, "Berliner Tanzschreibstube, 1936".

46 Courrier de Otto von Keudell adressé le 20 octobre 1936 au ministre de l'Intérieur de Prusse ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

47 Échange de courrier en mars 1936 entre la Direction du Reich de la construction et Otto von Keudell ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

48 Courrier de Otto von Keudell adressé le 23 mars 1936 au conseiller ministériel Hanke ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245 ; Rainer Schlösser, "Bekanntmachung betr. Reichsfachschaft Tanz vom 31 März 1936", in K.F. Schrieber, *op. cit.*, p. 87-88.

49 Son salaire est évalué à 1250 RM par mois. Contrat de Rudolf von Laban au ministère de la Propagande daté du 20 avril 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

50 Courrier de Otto von Keudell au conseiller ministériel Hanke daté du 14 mars 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

51 Courrier de Otto von Keudell au conseiller ministériel Hanke daté du 23 mars 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246. L'école est située au croisement des rues Königin Elisabeth, Fredericia et Rognitz.

52 "Verzeichnis der Teilnehmer an den Deutschen Meisterstätten für Tanz in der Zeit vom 15. Mai bis 15 August 1936" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

deux tâches au danseurs. Il charge le metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhard de préparer une chorégraphie de masse pour l'ouverture des Jeux, *Jeunesse olympique*, un spectacle de deux heures trente qui rassemble 10 000 participants dans le stade de Berlin. Dorothee Günther, Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman en sont les principaux chorégraphes. Présentée devant un public de 100 000 personnes, le soir du premier jour des Olympiades, cette chorégraphie correspond pour les artistes à une consécration internationale sans équivalent⁵³. Carl Diem confie en outre à la Scène allemande de la danse le soin d'organiser un concours international de danse programmé pour la seconde moitié du mois de juillet 1936⁵⁴. Le budget, octroyé à la fois par le comité olympique et par le ministère de la Propagande⁵⁵, est remis en mains propres à Rudolf von Laban⁵⁶. Ce concours, qui s'inscrit dans la continuité des rencontres de Paris, de Varsovie et de Vienne, donne aux danseurs allemands l'occasion de relever à leur tour le défi de leur "pays sans danse"⁵⁷.

L'année 1936 correspond finalement à une apothéose pour la mouvance moderne et pour Rudolf von Laban en personne. Jamais le pouvoir d'action du chorégraphe n'aura été plus vaste que cette année-là. Il aura pleinement profité des structures de la Chambre théâtrale du Reich pour donner à son art les moyens de ses ambitions culturelles et internationales. La danse bénéficie donc au milieu des années 1930 d'un champ d'action médiatique et logistique beaucoup plus vaste que dans la décennie précédente. C'est à cette époque que les utopies d'Ascona prennent leur dimension la plus concrète.

c. L'utopie dénaturée

A l'évidence, ni les danseurs, ni leur art ne ressortent indemnes de cette trajectoire ascensionnelle. Persuadés de voir dans le régime nazi leur meilleur mécène, ils s'engagent dans une collaboration politique active. Celle-ci implique cependant des compromis qui dénaturent l'utopie fondatrice de la danse moderne. Rudolf von Laban est le premier à accepter l'introduction d'une dimension idéologique dans ses projets. Cette attitude confirme son ambition de donner à son art le premier rôle dans la politique culturelle de la danse du régime.

⁵³ Ces informations sont données dans la brochure de présentation de la chorégraphie, *Olympische Jugend* (Festspiel zur Aufführung im Olympia-Stadion am Eröffnungstage der XI. Olympischen Spiele in Berlin am Sonnabend, 1 August 1936, 21 Uhr), Berlin, 1936, 42 p.

⁵⁴ La préparation du concours commence dès le mois de mai 1935, comme en témoignent les observations rédigées par Rolf Cunz le 15 août 1935 sur le travail de Susanne Ivers à la Scène allemande de la danse ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

⁵⁵ Courrier de Rolf Cunz daté du 15 août 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

⁵⁶ Courrier de Rolf Cunz adressé à la Banque de Dresde le 2 juin 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

⁵⁷ La querelle entre Mary Wigman et Andrei Levinson sur le "pays sans danse" est traitée dans les chapitres 1 et 2 de la première partie.



XIII. Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse.

Rudolf von Laban et le *Führerprinzip*

C'est tout d'abord dans les textes officiels du chorégraphe que peuvent se lire ses engagements. L'enthousiasme dont il témoigne vis-à-vis du régime est emprunt d'une forme de servilité. Déçu par l'expérience weimarienne, il est persuadé que ses inventions trouveront un meilleur accomplissement avec le régime hitlérien. Il troque pour cela sans condition le principe du parlement contre celui du chef. L'ouvrage collectif qu'il publie à l'occasion du festival de danse de 1934, *Le livre des festivals allemands de la danse*, est clair : "Nous devons trouver de nouveaux chemins (...). Nous ne voulons plus convoquer de congrès avec des fadaises et des conflits sans fin, ou des programmes qui se succèdent sans harmonie. Nous savons pertinemment pourquoi nous abandonnons cette forme de parlement de danse (...). Nous voulons mettre notre moyen d'expression et le langage de notre force au service de la grande tâche qui emplit notre peuple, et dont notre *Führer*, dans une clarté immuable, connaît les chemins"⁵⁸.

Un an plus tard, Rudolf von Laban a définitivement engagé la Scène allemande de la danse sur le terrain de l'autoritarisme culturel. La circulaire que reçoivent les participants du stage de Rangsdorf le 23 juillet 1935 tient lieu de mot d'ordre : "Le stage de Rangsdorf est la première manifestation officielle ouverte à l'ensemble des danseurs et des pédagogues, grâce à l'aide généreuse des autorités compétentes. Tous les participants doivent manifester leur grande responsabilité vis-à-vis de l'État national-socialiste. L'avenir de nombre de nos collègues comme celui de la danse allemande dépend de la bonne réussite et du déroulement sans incident du stage. Il est donc du devoir de chacun de respecter une discipline stricte, comme il va de soi qu'on la respecte dans notre État national-socialiste"⁵⁹. Cette circulaire atteste du changement radical introduit dans le mode de gestion économique de la danse. La danse, comme entreprise privée et indépendante, a échoué sous Weimar à cause la crise économique. Sa survie ne réside plus dans sa liberté, mais dans son lien avec l'État nourricier. Non seulement Rudolf von Laban accepte la dépendance morale qui en découle, mais en fait le fondement de la réussite de son entreprise.

58 "(...) Wir müssen neue Wege suchen. (...)Wenn wir heute keine Kongresse mit endlosem Geschwätz und Gestreite und mit wahllos aneinandergereihten Darbietungen einberufen, so wissen wir genau, warum wir diese Form der Tanzparlamente unterlassen. (...). Wir wollen unsere Ausdrucksmittel und die Sprache unserer gespannten Kraft in den Dienst der grossen Aufgaben stellen, die unser Volk erfüllen, und zu denen unser Führer in unverrückbarer Klarheit die Wege weist" ; in Rudolf von Laban, *Deutsche Tanzfestspiele*, op. cit., p. 3, p. 7.

59 "Der Schulungskurs in Rangsdorf ist die erste offizielle Veranstaltung, die allen Tänzern und Tanzpädagogen zugänglich gemacht wird und zwar durch die grosszügige Unterstützung der zuständigen Behörde. Alle Teilnehmer übernehmen dadurch eine grosse Verantwortung dem nationalsozialistischen Staat gegenüber. Von dem guten Gelingen und reibungslosen Ablauf des Kurses hängt für viele unserer Kollegen ihre Zukunft und auch mit die Zukunft des deutschen Tanzes ab. Es muss daher jedem zur Pflicht gemacht werden, von sich aus für eine strenge Disziplin - wie sie in unserem nationalsozialistischen Staate selbstverständlich ist - aller Teilnehmer mitzuzorgen" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

Cette adhésion à l'autoritarisme de l'État nazi implique en outre, l'acceptation de sa politique antisémite⁶⁰. Le décret n° 48 du 18 juillet 1935, qui rend obligatoire l'enseignement des "sciences de la race et de l'hérédité" dans les écoles de danse, et à la préparation duquel Rudolf von Laban coopère, en est le témoignage parfait. Par la suite, le chorégraphe incite personnellement Fritz Böhme à introduire les "questions raciales" et la terminologie de la "danse allemande" dans ses conférences de l'Atelier des maîtres-danseurs⁶¹.

Des lieux de spectacle marqués par l'idéologie

Le choix des lieux de spectacle est un autre exemple d'engagement politique. Les rêves de théâtre de danse indépendant perdent indéniablement leur fraîcheur initiale. La Volksbühne, où se déroulent les festivals de danse de 1934 et 1935, n'a plus rien en commun avec l'ancien théâtre expérimental d'Erwin Piscator. Les membres sociaux-démocrates du comité directeur ont été remplacés au mois de mai 1933 par des personnages conformistes⁶². En 1934, Goebbels nomme le comte Bernhard Solms à la place de l'intendant Heinz Hilpert⁶³. Celui-ci applique strictement le principe du chef et la réglementation antisémite⁶⁴. Dans le même temps, la détérioration de la qualité des représentations disperse progressivement le public des fidèles⁶⁵. Au milieu des années 1930, les 1900 places du théâtre sont fréquemment remplies par des écoliers ou par des membres de la SA et de la police⁶⁶.

La Maison américaine de la place Adolf Hitler, choisie pour accueillir les locaux de l'académie de danse et un théâtre de danse, n'a également aucun point commun avec les projets architecturaux initiaux de Rudolf von Laban. Ses dimensions et ses formes sont celles d'un théâtre à coulisses traditionnel et ne ressemblent en rien aux lumineux amphithéâtres à coupoles

60 L'interprétation que fait Valérie Preston-Dunlop du rapport de Rudolf von Laban à l'antisémitisme est différente ("Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 10-12). Selon elle, le chorégraphe se serait opposé aux lois antisémites par le simple fait qu'il aurait refusé de se séparer de son amie juive, Mademoiselle Weizmann, après la promulgation des lois de Nuremberg. Il habite encore chez elle durant l'été 1936 (il donne effectivement son adresse dans le questionnaire sur la fonction publique qu'il remplit le 26 août 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167). Valérie Preston-Dunlop se fonde sur des "rumeurs" (dont elle tait l'origine), qui attesteraient des relations personnelles du chorégraphe avec cette personne. Quelle que soit la nature de ces liens, on peut dire au contraire, qu'ils n'ont pas empêché Rudolf von Laban d'adopter dans son travail à la Scène allemande de la danse les positions officielles de l'antisémitisme gouvernemental.

61 Courrier de Rudolf von Laban à Fritz Böhme, daté du 5 Mai 1936 ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag von Fritz Böhme an den Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchivs".

62 Heinrich Braulich, *Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung*, Berlin, Henschelverlag, 1976, p. 159-163.

63 "16 Kultursenatoren aus dem Kreise der Reichstheaterkammer", in *Die Bühne*, 1er décembre 1935, n° 3, p. 82.

64 Courrier du Dr. Rainer Schlösser au comte Peter Solms, le 3 Juli 1934 ; BA Potsdam, RMVP., R 50.01, n° 296.

65 La Volksbühne accueille durant les années 1930 de jeunes auteurs nazis. Leurs productions, censées nourrir le nouveau théâtre national allemand, se révèlent médiocres ; Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980, p. 142.

66 Heinrich Braulich, *op. cit.*, p. 167.

rondes, esquissés par le chorégraphe dans sa jeunesse⁶⁷. Comble du paradoxe, l'architecte chargé d'établir un devis des travaux, indique que la scène peut difficilement être agrandie⁶⁸. Rudolf von Laban se laisse en toute vraisemblance tenter par l'ivresse que lui procurent ses nouveaux pouvoirs.

C'est également dans un espace fortement marqué idéologiquement que se concrétisent ses projets de maison kilométrique. La danse chorale *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* doit célébrer l'inauguration de la Scène en plein air Dietrich-Eckart à la veille de l'ouverture des Jeux olympiques⁶⁹. Cet amphithéâtre de 20 000 places, construit dans l'enceinte olympique, est le plus grand espace jamais construit pour le théâtre *Thing*. La fonction culturelle du théâtre est soulignée par son nom. Dietrich Eckart, premier rédacteur du quotidien nazi *Völkischer Beobachter*, fut emprisonné en 1923 pour avoir participé au putsch de Hitler. Mort de maladie peu après, il est présenté par la légende comme l'un des premiers "soldats du mouvement", à la fois poète, politicien et figure religieuse. La Scène en plein air Dietrich-Eckart est vue comme un lieu d'avant-garde où doit se réaliser la fusion entre un théâtre du peuple et le style national-socialiste⁷⁰. La pièce de Eberhard Wolfgang Möller, *Le jeu de dés de Frankenburg* (*Frankenburg Würfenspiel*)⁷¹, et la mise en scène par Hans Niedecken-Gebhard de l'oratorium, *Héraklès*, de Georg Friedrich Händel⁷², programmées pour ouvrir la première saison du théâtre de nature, en sont l'illustration.

Les usages politiques des projets labaniens

La réévaluation de la finalité culturelle de la danse amateur représente un autre type de compromis. Placée sous l'autorité du ministère de la Propagande, la Ligue nationale pour la danse communautaire a pour fonction d'organiser, non plus des jeux festifs, mais des "jeux du peuple" (*Volksspiele*)⁷³. Le vocabulaire employé par Marie-Luise Lieschke, la présidente de la ligue, pour définir l'utopie métaphysique que représente le chœur dansant, se plie à ces nouvelles directives. Selon elle, la danse chorale, qui éveille à l'expérience communautaire par "la stimulation du sens rythmique"⁷⁴, doit devenir "un lieu d'épanouissement pour un véritable

67 Le théâtre permet d'accueillir 600 spectateurs. Courrier de l'architecte Retting adressé le 17 mars 1936 à Rudolf von Laban ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

68 La scène fait 8, 2 mètres de largeur. Courrier de l'architecte Retting adressé le 23 mars 1936 à Rudolf von Laban ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

69 Rudolf von Laban, "Meister und Werk in der Tanzkunst", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, mai 1936, cité par Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 2.

70 "Baugeschichte und Architektur der Dietrich-Eckart-Bühne", Rainer Stommer, *op. cit.*, p. 134-138.

71 La première est jouée le 2 août 1936 ; "Entstehung und Aufführung des "Frankenburger Würfenspiels" von Eberhard Wolfgang Möller", in Rainer Stommer, *op. cit.*, p. 138-142.

72 Le spectacle est présenté le 7 et le 16 août 1936 ; Beda Prillipp, "Händels "Heraklès" als chorisches Spiel", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3.

73 "Reichsbund für Gemeinschaftanz", in *Die Bühne*, 15 septembre 1935, n° 2, p. 38.

74 "Die Wiedererweckung des rhythmischen Sinns" ; Marie-Luise Lieschke, "Vom Sinn des Gemeinschaftanz", in Rolf Cunz, *Wir Tanzen*, Berlin, 1936, p. 8.

art national"⁷⁵. Rudolf von Laban encourage cette direction. Il soutient quelques unes de ses anciennes élèves dont les travaux témoignent d'affinités thématiques avec le théâtre *Thing*. Il recommande personnellement la présence de Heide Woog, la chorégraphe du *Mythe allemand*, dans les programmes du festival de danse de 1934⁷⁶. Il invite également Lotte Wernicke à présenter *La naissance du travail* au stage de Rangsdorf⁷⁷, et fait de même pour *Les Amazones* de Lola Rogge lors de la Semaine de danse chorale de juin 1936⁷⁸. La composition des animateurs de chœurs dansants recrutés pour la mise en scène *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* confirme ces tendances. Plusieurs danseurs sont connus pour leur engagement national-socialiste (Jutta Klamt et Heide Woog⁷⁹), ou pour leurs affinités culturelles avec le régime (Lola Rogge, Lotte Wernicke, Friedrich Meier-Homberg⁸⁰, Berthe Trümpy⁸¹ et Tonia Wojtek).

Enfin, l'Atelier allemand des maîtres-danseurs n'échappe pas à quelques entorses. Rudolf von Laban accepte deux révisions importantes afin de favoriser l'essor de son projet. La création de l'académie est tout d'abord largement conditionnée par les événements olympiques. Le but initial, qui était la professionnalisation de la formation des danseurs, est détourné au profit de la préparation du concours international de danse de juillet 1936⁸². Censée préparer secrètement les danseurs à cette épreuve, l'école est transformée en lieu d'émulation compétitive. Pour cette raison, son ouverture est cachée aux médias jusqu'à la veille de l'inauguration officielle à la mi-mai⁸³. Ces décisions apparaissent pourtant en contradiction avec la conception de la compétition artistique de Rudolf von Laban. Attaché à l'esprit de la rencontre

75 "(ein) Pflegestätte echter deutscher Volkskunst" ; courrier de Marie-Luise Lieschke adressé à Rainer Schlösser le 3 mars 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, "Reichsbund für Gemeinschaftstanz, Haushalt, April 1936 - März 1938", n° 247.

76 Courrier de Rudolf von Laban adressé le 22 novembre 1934 au ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 50.01., RMVP, "Betreuung der Tänzer und Tänzerinnen, September 1934 - Dezember 1935", n° 241.

77 Marie-Luise Lieschke, "Von der deutschen Tanzbühne", in *Singchor und Tanz*, 1er août 1935, n° 7/8, p. 108.

78 Programmes du spectacle *Die Amazonen* ; AK, Berlin, collection Ilse Loesch, D 5.

79 Le dossier de Heide Woog du BDC (RKK, n°2200/0613/08) est pauvre en informations biographiques. Il ne mentionne pas si la danseuse est membre du NSDAP. Toutefois, ses mises en scène de masse, *Jugend in der Entscheidung* et *Deutsche Mythe*, ne laissent aucun doute sur ses motivations politiques.

80 Il participe au congrès de mars 1938 de la Ligue nationale de la danse communautaire et présente un exposé sur la mise en scène par des danseurs amateurs des musiques de Beethoven ; *Bericht von der Werk- und Arbeitstagung der "Deutschen Tanzgemeinschaft" vom 19.-22. März 1938 im "Haus des Deutschen Sports" auf dem Reichssportsfeld*, Berlin, Maurer und Dimmick, 1938, p. 6-7.

81 Berthe Trümpy a un statut de danseuse indépendante sous le Troisième Reich. Elle participe à toutes les mises en scène de masse de Hanns Niedecken-Gebhardt dans les années d'avant-guerre (*Heraklès* en 1936, *Die 700 Jahre Berlin* en 1937, *Das Volk in Leibesübungen* et *Orpheus und Euridike* en 1938, *Triumph des Lebens* en 1939).

82 Courriers de Otto von Keudell au conseiller ministériel Hanke datés du 12 et du 23 mars 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

83 Note de Otto von Keudell datée du 9 mai 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

de Varsovie, il n'envisage pas de donner de prix aux gagnants du concours international de Berlin, mais préfère récompenser chaque participant par un diplôme⁸⁴.

D'autre part, la composition de l'équipe pédagogique, qui comprenait en février 1936 une majorité d'enseignants modernes (dont Dorothee Günther, Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman), est révisée en mars après l'intervention des autorités du ministère de la Propagande. Goebbels souhaite que la danse classique devienne la discipline principale, avant la "danse de concert"⁸⁵. Les noms de trois artistes de l'Opéra national de Berlin, la chorégraphe Lizzie Maudrik, et les danseurs Rudolf Stammer et M^{lle} Köster, sont suggérés, ainsi que celui de Tamara Rauser (cette dernière avait donné un cours au stage de Rangsdorf en présence de Goebbels). Finalement, le corps enseignant est réduit en avril de dix-huit à sept personnes, en raison de l'urgence de l'ouverture de l'école⁸⁶. Les cours de théorie et de mise en scène (la fabrication de décors et de masques, la théorie de la musique, la science du théâtre, etc.) sont entièrement supprimés. Seul le pianiste Adolf Havlik reste pour enseigner les lois de l'harmonie. Lizzie Maudrik, Tamara Rauser et Max Terpis sont choisis pour les cours de danse classique. Des professeurs de danse moderne initialement invités, on ne compte plus que Gret Palucca et Marianne Vogelsang. Charlotte Hölzner et Lotte Wernicke complètent les cours d'éducation corporelle (cette dernière s'était également fait remarquer au stage de Rangsdorf, par sa danse chorale, *La naissance du travail*). Ces révisions qui transforment largement le profil artistique de l'école auraient indéniablement provoqué de grands débats à l'époque des congrès de la danse. Mais Rudolf von Laban accepte ces choix dirigés.

2. Rolf Cunz ou la mainmise des administrateurs nazis (1937-1939)

En fin de compte, l'idée que le champ artistique de la danse moderne est plus vaste dans les années 1930 que durant la décennie précédente est à la fois une réalité et un mirage. Réalité tout d'abord, car, entre 1933 et 1936, l'absence de structures encore parfaitement cohérentes permet aux figures renommées de Weimar d'étendre leur sphère d'influence, et de bénéficier des nouveaux instruments de pouvoir issus de leur reconnaissance institutionnelle. Mirage ensuite, car cette ascension libre implique une dénaturation des utopies initiales. Mirage également, car par leur trop grand zèle, les chefs de file de la danse signent leur propre condamnation. En convainquant les autorités nazies des immenses potentialités du mouvement

⁸⁴ Joseph Lewitan, "International Dance Festival and Olympiad in Berlin", in *Dancing Times*, septembre 1936, cité par Valérie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 12.

⁸⁵ Courrier de Otto von Keudell au conseiller ministériel Hanke daté du 4 mars 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

⁸⁶ Courrier de Otto von Keudell au Secrétaire d'État Funk daté du 3 avril 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

moderne, ils fournissent au régime le moyen de récupérer le meilleur de cet art afin de promouvoir ses propres buts idéologiques.

a. La gestion des personnalités artistiques par Joseph Goebbels

L'influence du ministre de la Propagande dans le domaine de la danse n'est ni continue, ni prépondérante. Sa tactique à l'égard de la danse est identique à celle qu'il adopte dans les autres domaines artistiques. Elle se résume en une gestion du pouvoir des personnalités artistiques. Il soutient, puis censure les performances des artistes en fonction des nécessités du moment, c'est à dire des finalités de la propagande et des enjeux de pouvoir de la scène culturelle. Sa stratégie se traduit par un dosage relativement arbitraire entre l'invitation flatteuse des célébrités internationales à participer aux manifestations d'envergure du régime et la récupération de ces grands noms à des fins politiques. Celle-ci n'est pas sans dangers. Le risque principal est de voir les artistes étendre leur influence aux dépens d'une politique culturelle impuissante à maîtriser la parfaite intégration idéologique des arts. On peut constater l'ambiguïté de cette politique dans le cas particulier de Wilhelm Furtwängler. Les rapports conflictuels qui opposent Goebbels au chef d'orchestre montrent les difficultés d'un gouvernement qui veut tirer profit du renom mondial d'un artiste, et les contradictions d'un musicien, rebelle à la politique antisémite du régime, mais attiré par les places les plus honorifiques de la musique en Allemagne⁸⁷.

Dans le cas de la danse, le risque pour les autorités culturelles de perdre la maîtrise des événements est plus grand que dans les autres arts. La nature insaisissable du mouvement en est une première raison. Le fait que la plupart des personnalités de Weimar soient restées en Allemagne en est une seconde. Contrairement à la littérature, à la musique et à la peinture qui ont perdu leurs plus célèbres représentants, c'est en effet toute l'avant-garde des années 1920 que le ministère de la Propagande doit gérer. Rudolf von Laban en est l'une des figures les plus représentatives. Probablement Goebbels remarque-t-il le caractère ouvertement conquérant pris par les actions de Rudolf von Laban au moment des Jeux olympiques. Il use alors de la censure pour limiter l'influence du chorégraphe. Le prétexte choisi est la chorégraphie *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* préparée en juin 1936 durant la Semaine de danse chorale. Le ministre profite de la répétition générale du 20 juin, présentée devant un cercle restreint de personnes

⁸⁷ Les carnets de Joseph Goebbels livrent quelques réflexions sur la façon dont le régime exploite la situation ambiguë du chef d'orchestre (notamment les 2 février 1935, 22 et 27 juillet 1936, et le 11 décembre 1936). Le ministre de la Propagande semble se réjouir de voir s'affirmer chez le chef d'orchestre une attitude plus conformiste (Elke Fröhlich (éd.), *Joseph Goebbels, Die Tagebücher, 1924-1945*, Munich, K. G. Saur, Institut für Zeitgeschichte, BA, 1987). La controverse autour de la position du musicien sous le Troisième Reich est présentée par Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im III. Reich, Die Musik*, Güsterloh, Sigbert Mohn, 1963, tome 2, p. 80-83 et Fred K. Prieberg, *Kraftprobe : Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden, Brockhaus, 1986.

invitées pour interdire la représentation publique de la chorégraphie prévue pour l'inauguration du théâtre de plein air Dietrich-Eckart.

Cet acte de censure semble provoquer l'étonnement dans les rangs des responsables de la Chambre théâtrale, Rainer Schlösser en premier, qui est enthousiasmé par les innovations de cette chorégraphie de masse⁸⁸. Le côté arbitraire et impromptu de la décision - Goebbels juge dans ses carnets ce spectacle "trop intellectuel"⁸⁹ - souligne en réalité les conflits de pouvoir et de carrière du milieu de la politique culturelle. Les raisons qui amènent le ministre de la Propagande à nommer Rudolf von Laban à la tête de la Scène de la danse en 1934, apparaissent en fin de compte, identiques à celles qui l'incitent à destituer ce "magicien du mouvement", doublé d'un talent d'organisateur hors pair. Entre l'exploitation des inventions labaniennes par les nazis et l'utilisation par les danseurs des institutions nazies au profit de leurs ambitions, la confrontation n'a visiblement pas encore abouti en 1936. Goebbels soupçonne sans doute cette ambiguïté et la difficulté de soumettre la danse aux finalités idéologiques de son ministère. Il tranche donc politiquement en censurant la chorégraphie labanienne, et ouvre par ce geste, la voie d'une reprise en main autoritaire de la politique de la danse dans la Chambre théâtrale. Ce tournant au moment des Jeux olympiques correspond de façon plus générale à la fin de la phase de dirigisme modéré menée au sein de la Chambre culturelle du Reich et à l'inauguration d'une stratégie plus radicale⁹⁰.

b. L'anti-modernisme, stratégie de pouvoir de Rolf Cunz

Rolf Cunz se charge de conduire cette phase de radicalisation idéologique, et satisfait au passage ses ambitions personnelles. Le fait que ses goûts en matière de danse soient parfaitement opposés à ceux de son ministre (il méprise le ballet classique), ne fait pas obstacle à sa nomination dans les Bureaux de Rainer Schlösser en avril 1936. Rolf Cunz est d'abord un nazi de la première heure qui est passé par les couloirs du Front de combat pour la culture allemande à Stuttgart, et des studios d'émission radiophonique du Reich à Berlin. Musicologue de formation, il a traversé les années 1920 dans les milieux réactionnaires de l'édition et de la presse, étant l'un des premiers à s'opposer ouvertement à la musique moderne, à l'atonalité et au jazz. Ses chroniques sont publiées entre 1922 et 1928 dans le journal culturel *völkisch, Hellweg*, ainsi que dans l'*Anthologie allemande de la musique*, dont il est l'éditeur à partir de

⁸⁸ Le gérant de la Chambre de théâtre, Alfred Eduardo Frauenfeld et Rolf Cunz, le rapporteur pour la danse du ministère de la Propagande, ont ouvert officiellement la semaine de danse chorale. Rainer Schlösser a assisté aux répétitions du spectacle et a exprimé dans un discours, son admiration pour le travail des danseurs amateurs ; Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz", in *Wir tanzen*, Berlin, Reichstheaterkammer, 1936.

⁸⁹ Note de Joseph Goebbels datée du 21 juin 1936, in Elke Fröhlich.

⁹⁰ Cette question sera abordée dans le dernier chapitre de cette partie.

1923⁹¹. Il est connaisseur de la danse pour avoir enseigné en 1928 la critique de spectacle à l'école Folkwang d'Essen et pour avoir organisé la même année sur l'île Fehrmann, les Jeux dansés de la mer du Nord. Il passe le début des années 1930 dans le Tessin, où il contribue à l'organisation de groupes de soutien au parti national-socialiste⁹².

Rainer Schlösser le charge de remplacer Otto Viktor von Keudell à la direction des affaires de la danse. Ce dernier a été atteint en novembre 1934 d'une forme de dépression nerveuse qui s'est traduite par des comportements incohérents lors des conférences de presse du premier festival de danse. Il est probable que sa maladie ait influencé son départ de la Chambre de théâtre en mars 1936 et sa réintégration en juillet au ministère de l'Intérieur⁹³. La nouvelle collaboration entre Rudolf von Laban et Rolf Cunz est bonne durant les premières semaines du printemps 1936. Ce dernier soutient les projets du chorégraphe devant la presse étrangère. Il officialise la fondation de la Ligue nationale de la danse communautaire en ouvrant la Semaine de danse chorale et en publiant une brochure sur la ligue⁹⁴. Il entérine le budget de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs⁹⁵ et confie à Rudolf von Laban la gestion des subventions des concours internationaux de danse⁹⁶.

Cette idylle ne dure cependant qu'un temps. Les rapports de force, favorables à Rudolf von Laban depuis le début du régime, s'inversent pour la première fois en juin 1936 lors de la semaine de danse chorale, et se détériorent progressivement au lendemain des Jeux olympiques. Rolf Cunz impose son pouvoir sur la Scène allemande de la danse en éliminant progressivement l'ensemble de l'équipe dirigeante. Puis, bénéficiant de la phase de radicalisation politique des années d'avant-guerre, il reprend à son profit les bases posées par Rudolf von Laban et met en place sa propre politique culturelle nazie de la danse.

Le renvoi des assistants de la Scène allemande de la danse

Sa tactique s'étale sur une année, jusqu'à l'automne 1937, et se fonde principalement sur deux critiques, celle de l'abus des monopoles et celle de la mauvaise gestion financière. Au début du mois de septembre 1936, le nouveau dirigeant déclare qu'il n'y aura pas de festival de danse, ni de concours international pour la saison 1936-1937. Il estime que la danse a achevé sa tâche dans l'édification du prestige international de la culture allemande, et qu'elle doit

91 La revue *Hellweg*, *Wochenschrift für Deutsche Kunst*, et le *Deutsches Musikjahrbuch* sont édités par la maison Reismann-Grone de Essen, elle-même versée dans la critique contre l'art moderne.

92 BDC, dossier de Rolf Cunz, RKK, n° 2666/0001/68, n° 2100/0048/06.

93 BDC, dossier de Otto Viktor von Keudell, n° 2025/0018/06.

94 Rolf Cunz (éd.), *Wir Tanzen*, Berlin, 1936.

95 Courrier de Rolf Cunz daté du 5 juin 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

96 Courrier de Rolf Cunz adressé le 2 juin 1936 à la Banque de Dresde ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

désormais être intégrée aux nouveaux buts de la politique intérieure, à savoir la construction de la communauté nationale : "Les danseurs sur pointes étrangers du concours international ne seront plus invités en Allemagne avant longtemps, car nous avons des tâches pédagogiques urgentes à régler dans le Reich (...) "⁹⁷. Il juge surtout que le financement des groupes et des écoles privées par le ministère de la Propagande n'a plus lieu d'être. La construction de la société nationale-socialiste passe désormais par les structures officielles de la danse et non plus par les monopoles privés de la mouvance moderne. Rolf Cunz évalue par ailleurs sévèrement l'état des finances de la Scène allemande de la danse. Le bilan des comptes du concours international et de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs effectué en août 1936 conclut que "la gestion de l'argent de l'État n'a pas toujours respecté la parcimonie souhaitée"⁹⁸. Une autre inspection faite le 21 novembre sur les comptes des festivals de danse de 1934 et 1935 aboutit aux mêmes résultats⁹⁹. Les critiques concernent moins le bilan global, qui est équilibré, que les dépenses annexes de transports ou d'honoraires, jugées inutiles ou trop élevées. Ces contrôles interviennent surtout dans le contexte de la révision générale des dépenses et de l'organisation de la Chambre de théâtre. La tendance est à l'économie et à la restructuration¹⁰⁰. Les défaillances de la gestion de la danse offrent en réalité à Rolf Cunz un prétexte parfait pour s'attaquer au monopole de la mouvance labanienne à la Scène allemande de la danse.

L'occasion se présente durant le mois d'août 1936. August Burger, le chef du Département de la danse, s'occupe des affaires courantes de la Scène allemande de la danse durant les vacances de Rudolf von Laban et de ses collaborateurs (Susanne Ivers, Gertrud Snell et leurs assistants, Richard Thum et Willy Masseck)¹⁰¹. Rolf Cunz prend en charge à ce moment les affaires du personnel. Un premier conflit éclate dès la mi-août avec Susanne Ivers. Celle-ci réclame des honoraires de 500 RM en règlement du travail qu'elle fournit depuis le mois de mai 1935 pour le Concours international de danse. Le salaire supplémentaire qu'elle a reçu du ministère de la Propagande depuis le mois d'avril 1936 (celui-ci est passé de 250 à 450 RM), n'inclut pas le travail réalisé auparavant. Rolf Cunz refuse la demande de Susanne Ivers, s'appuyant sur deux arguments. Il estime d'une part, que ses dépenses de téléphone et de courrier sont anormalement élevées, et que le salaire mensuel versé par le ministère de la Propagande, également trop important à ses yeux, doit suffire à couvrir les dépenses supplémentaires. D'autre part, il juge que la responsabilité de répétiteur général attribuée à

97 "Es werden die ausländische Spitzentänzer vom internationalen Wettbewerb nicht so schnell wieder nach Deutschland eingeladen, weil wir wichtige, dringliche pädagogische Aufgaben im Reich zu lösen haben (...)"; Courrier de Rolf Cunz adressé le 12 septembre 1936 à la Volksbühne ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

98 Rapport de l'inspection financière effectué par M. Hartmann, le 22 août 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

99 Rapport de l'inspecteur Witschass daté du 21 novembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

100 Notice de Helmuth Steinhaus, rapporteur culturel de la direction régionale du Schleswig-Holstein du ministère de la Propagande, adressée le 19.V.1936 à l'ensemble des responsables de la Chambre de théâtre ; BA Potsdam, R 56 III., RTK, n° 14.

101 Courrier de Adolf Ebrecht au ministère de la Propagande daté du 20 août 1936 ; BA, R 50.01, RMVP, n° 244.

Susanne Ivers lors du concours n'est pas justifiée, étant donné que chaque groupe a pu disposer de son propre répétiteur¹⁰². En dépit des réclamations régulières de Susanne Ivers jusqu'en décembre 1936, Rolf Cunz ne cède pas, jugeant que celle-ci n'a pas "donné tous ses efforts pour la construction de l'État"¹⁰³.

Cet incident est suffisant aux yeux du Département du personnel de la Chambre de théâtre pour congédier Susanne Ivers. Rolf Cunz est informé que son départ doit être ordonné entre la mi-novembre et la fin du mois de décembre¹⁰⁴. Cette décision est étayée entre-temps par un certain nombre de témoignages allant en sa défaveur. Sa gestion de la tournée des stations balnéaires de la mer du nord durant l'été 1935 est critiquée tour à tour par Adolf Ebrecht, le gestionnaire de la Scène allemande de la danse, par Lisa Ney, la collaboratrice à la Volksbühne, et par deux danseurs, Hans Joop et M^{lle} Warsitz. Ceux-ci déplorent non seulement l'abus de dépenses jugées superflues (telles la location d'une voiture et l'achat de boissons), mais surtout le manque d'autorité de la responsable à l'égard des danseurs et sa conscience politique peu marquée (son courrier administratif se serait avéré rarement signé par le "Heil Hitler !" usuel)¹⁰⁵. L'appartenance de Susanne Ivers à l'Ensemble des femmes nationales-socialistes (*NS-Frauenschaft*) depuis le 6 novembre 1935 ne la protège pas de cette entreprise de dénonciation. Son licenciement à l'automne 1936 est accompagné de celui de Gertrud Snell, du coursier Willy Massek et du sténographe Richard Thum¹⁰⁶.

En juillet 1937, ces arguments sont repris par la Chambre de théâtre pour refuser à Susanne Ivers le droit d'ouvrir une agence de théâtre spécialisée dans la danse¹⁰⁷. Rolf Cunz soutient cette décision, estimant que la jeune femme n'est pas capable d'exercer un travail indépendant et qu'elle peut, tout au plus, obtenir une place de secrétaire dans un théâtre. Il profite de l'occasion pour ajouter à ses accusations précédentes l'argument de la collaboration avec la presse juive. Susanne Ivers aurait favorisé celle-ci durant les festivals de danse, en

102 Notice rédigée par Rolf Cunz le 15 août 1936 en réponse au courrier de Susanne Ivers adressé le même jour au ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

103 Susanne Ivers renouvelle sa demande le 24 septembre et reçoit une réponse négative le 17 novembre. Un troisième courrier envoyé le 12 décembre reste sans réponse jusqu'au 10 février 1937 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

104 Courrier de M. Rüdiger au Département des affaires du théâtre daté du 16 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

105 Courrier de M. Wirtschass adressé à Rolf Cunz le 3 juillet 1937 en référence à la lettre de dénonciation de Lisa Ney, de M. Joop et de M^{lle} Warsitz datée du 6 novembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

106 Courrier de M. Rüdiger au département des affaires du théâtre daté du 16 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244. Les fonctions de Willy Massek et de Richard Thum sont définies dans un courrier de Rolf Cunz daté du 5 juin 1936 (BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167). On ignore les conditions précises qui ont présidé au renvoi des trois assistants de Rudolf von Laban.

107 Courrier de M. Wirtschass adressé à Rolf Cunz le 3 juillet 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

donnant les meilleures places au critique Joseph Lewitan ("le plus grand ennemi de notre travail de construction"), au détriment de la presse nationale-socialiste¹⁰⁸.

Le départ de Rudolf von Laban

La mise à l'écart des chefs de file de la danse, Rudolf von Laban et Marie-Luise Lieschke, est en revanche plus complexe et nécessite plus de temps. Le chorégraphe se place lui-même dans une situation équivoque vis-à-vis de la Chambre de théâtre du Reich. Il remplit le 26 août 1936 le questionnaire de la fonction publique, dans lequel il avoue avoir appartenu entre 1917 et 1918 à l'Ordre des templiers orientaux (OTO) et y avoir occupé la fonction de grand maître de cérémonies¹⁰⁹. Cet aveux de Rudolf von Laban est déroutant. Le précédent questionnaire qu'il avait rempli le 27 février 1935 pour obtenir l'autorisation auprès de la Chambre littéraire du Reich de publier son autobiographie, taisait son passé franc-maçon¹¹⁰. Le chorégraphe savait pertinemment que le mouvement franc-maçon faisait l'objet de poursuites par le gouvernement nazi¹¹¹. Faut-il comprendre le geste du chorégraphe comme un geste de contestation après la censure de son spectacle de chœurs ? Les mois qui suivent sa déclaration ne sont pourtant marqués d'aucune velléité de rébellion, ni contre ses employeurs, ni contre le régime hitlérien. Au contraire, le chorégraphe a l'occasion de manifester à maintes reprises son dévouement pour sa mission artistique à la Chambre de théâtre du Reich¹¹². Probablement faut-il comprendre sa déclaration comme un acte guidé par la peur. Le ministère de la Propagande prépare durant l'été une loi indiquant que les francs-maçons qui ont renoncé à leur engagement avant le 30 janvier 1933 et qui sont devenus membres du NSDAP entre-temps, ne seront pas poursuivis, contrairement à ceux qui n'ont pas fait cette démarche¹¹³. Peut-être Rudolf von Laban, qui n'est pas membre du NSDAP, veut-il devancer les risques qu'il encourt et témoigner de son dévouement au régime. Une enquête politique et judiciaire est aussitôt ouverte au ministère de la Propagande suite à sa déclaration. Mais, si les aveux du chorégraphe éveillent

108 "(...) der grösste Gegner unserer Aufbauarbeit", courrier de Rolf Cunz adressé au département de danse le 11 juillet 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

109 Questionnaire de la fonction publique de Rudolf von Laban, rempli le 26 août 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

110 BDC, RKK, dossier de Rudolf von Laban, n° 2101/0727/19.

111 Les nationaux-socialistes reprennent à l'égard de la franc-maçonnerie, les accusations formulées au XIX^e siècle par les critiques *völkisch* : les loges sont le "giron de la talmuderie" (*Bruststätten der Talmuderei*) et leurs réseaux internationaux mettent en péril la pensée raciale. Les quelques 76 000 francs-maçons présents en Allemagne en 1933 ont pu masquer encore quelques temps leur appartenance en donnant à leurs loges l'apparence de sociétés chrétiennes et en recourant au principe du *Führer*. Mais à partir de septembre 1935, les fonctionnaires francs-maçons perdent systématiquement leur poste, y compris ceux qui ont quitté leur loge après le 1^{er} janvier 1933. Les "récidivistes" seront envoyés par la suite en camp de concentration ; Christian Zentner, Friedemann Bedürftig, *Das grosse Lexikon des Dritten Reiches*, édition Südwest, 1985, p. 191 ; voir sur ce sujet Helmut Neuberger, *Freimaurerei und Nationalsozialismus : Die Verfolgung der deutschen Freimaurerei*, Hambourg, Bauhütten, 1980.

112 Toute sa correspondance avec Rolf Cunz jusqu'au début de l'année 1937 en témoigne ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

113 *Nachrichtenblatt des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda*, 12 décembre 1936, n° 22, cité par Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 12.

un soupçon, ils ne provoquent pas son renvoi. Les réponses du ministère de la Justice et de la Gestapo au début du mois de septembre ne mentionnent rien qui puisse l'accabler¹¹⁴. Son départ de la Scène allemande de la danse n'est pas lié à cet incident¹¹⁵. Il se fera en toute légalité au terme de son contrat, le 31 mars 1937.

Ce sont en réalité les circonstances inattendues de sa maladie qui transforment progressivement sa situation à la Scène allemande de la danse. Rudolf von Laban entre le 21 août au sanatorium du château de Hornek, près de Gundelsheim dans le Württemberg. Il y est soigné jusqu'à la fin du mois d'octobre pour un double ulcère¹¹⁶. Son absence à Berlin durant cette période et l'incapacité dans laquelle il est de s'occuper de la danse se révèlent profitables pour Rolf Cunz. Ce dernier sait parfaitement exploiter cette situation, d'autant qu'il bénéficie de la confiance du chorégraphe. Il n'hésite pas non plus à jouer sur l'incertitude de la situation politique de Rudolf von Laban pour faire pencher les affaires de la danse en faveur de sa carrière.

Le premier problème posé par l'absence de Rudolf von Laban est celui de l'avenir de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs. Le semestre d'automne doit commencer à la mi-octobre 1936. Or, le médecin traitant de Rudolf von Laban, le Dr. Roemheld, annonce le 23 septembre que le séjour de son patient doit être prolongé d'un mois et qu'il devra ménager son travail par la suite¹¹⁷. Le chorégraphe s'adresse le même jour à Rolf Cunz et lui demande d'assurer la continuité de l'école : "Vous ne pouvez vous imaginer combien il m'est pénible de rester à l'écart au moment de la réalisation de l'une des tâches les plus importantes de la danse allemande(...). Cela me réjouit que vous vous investissiez - avec ou sans moi - dans l'oeuvre urgente des Ateliers allemands des maîtres-danseurs, que j'ai commencée tant bien que mal. Nous devons persévérer et en faire un véritable modèle. (...) Heil Hitler"¹¹⁸. Rolf Cunz, qui accepte d'assumer l'intérim, pose immédiatement à ses supérieurs la question de la reprise par Rudolf von Laban de ses fonctions initiales. Estimant que la maladie du chorégraphe est incompatible avec ses hautes responsabilités, il propose que ses activités soient réduites¹¹⁹.

114 Rapports du procureur du Reich du 4 septembre 1936 et de la Police secrète de l'État de Prusse du 7 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

115 Valerie Preston-Dunlop estime au contraire que l'appartenance de Rudolf von Laban à l'OTO a joué dans son déclassement ; in "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n°5, p. 12.

116 Courrier du Dr. Roemheld du 23 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

117 Courrier du Dr. Roemheld du 23 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

118 "Ich kann (...) aber Ihnen sagen, wie sehr ich mich freue, dass Sie sich - mit oder ohne mich - für das von mir schlecht und recht begonnene dringliche Werk der Meisterwerkstätten überhaupt einsetzen. Wir müssen durchhalten und es muss eine ganz grosse und vorbildliche Sache werden ! (...) Heil Hitler", courrier de Rudolf von Laban adressé à Rolf Cunz le 23 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

119 Courrier de Rolf Cunz adressé le 28 septembre 1936 à M. Kallmus au département du personnel de la Chambre de théâtre ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

Rudolf von Laban devance les prévisions de Rolf Cunz, puisqu'il décide le 26 octobre, au terme de sa convalescence, de démissionner de la direction de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs. Il juge sa santé trop fragile. Il confie à Rolf Cunz la responsabilité de poursuivre "le généreux travail de construction artistique de l'État" et propose de garder un statut de conseiller artistique et de chercheur¹²⁰. Rainer Schlösser, le président de la Chambre de théâtre, entérine la situation le 12 novembre 1936, nommant Rolf Cunz directeur de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs, et accordant à Rudolf von Laban la fonction d'expert en danse¹²¹. Ce dernier semble visiblement satisfait de pouvoir se consacrer de nouveau à ses recherches sur la théorie et la notation du mouvement. Il remercie Rainer Schlösser le 20 novembre, et adresse le même jour un courrier à Rolf Cunz, dans lequel il soulève la question de son remplacement à la présidence de l'école¹²². Ce zèle surprenant, exprime probablement le soulagement de Rudolf von Laban de savoir qu'un rôle lui est encore réservé à la Chambre de théâtre, en dépit de son passé. Il s'explique sans doute aussi par le fait que le chorégraphe est persuadé de voir son oeuvre prendre forme à l'Atelier allemand des maîtres-danseurs. Bien que l'équipe organisatrice ait été réduite, l'équipe enseignante du semestre d'automne reste identique à celle définie précédemment pour le semestre d'été. Il espère rassembler par la suite le corps professoral imaginé dans son projet initial de l'hiver 1936¹²³.

Toutefois, le zèle de Rudolf von Laban provoque sa propre chute. Rainer Schlösser prend acte du retrait du chorégraphe et finit par confier, non seulement la présidence de l'école à Rolf Cunz, mais aussi la direction artistique¹²⁴. La place de conseiller artistique donnée au chorégraphe se réduit donc de fait à un titre honorifique. Il n'est effectivement pas consulté lorsque le nom de l'école est modifié à la fin du mois de janvier 1937, l'Atelier des maîtres-danseurs devenant alors le Centre allemand des maîtres de danse (*Deutsche Meisterstätten für Tanz*)¹²⁵. La méthode expéditive par laquelle le chorégraphe perçoit son salaire durant les six derniers mois de son contrat témoigne du peu d'égards qu'on lui porte désormais. Son salaire mensuel est dévalué de 1250 à 500 RM., ce qu'il accepte, étant donné la réduction de ses

120 "(...) Die grosszügige künstlerische Aufbauarbeit unseres Staates", Courrier de Rudolf von Laban adressé à Rolf Cunz le 26 octobre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

121 Courrier de Rainer Schlösser à Rudolf von Laban daté du 12 novembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

122 Courrier de Rudolf von Laban à Rainer Schlösser daté du 20 novembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

123 Le 14 août 1936, Rudolf von Laban soumet à l'appréciation du ministère de la Propagande un nouveau projet pédagogique. Outre le fait qu'il envisage de donner de nouvelles responsabilités administratives et artistiques à Susanne Ivers, Gertrud Snell et Willy Masseeck, il propose de reprendre son plan initial défini en février 1936. Il prévoit donc d'engager Harald Kreutzberg, Dorothee Günther, Mary Wigman, ainsi que Albrecht Knust et le maître de ballet Trojanski ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

124 Courrier de Rainer Schlösser adressé le 12 novembre 1936 au bureau du personnel de la Chambre de théâtre. Le président de la Chambre de théâtre du Reich prévient le tribunal cantonal le 2 décembre de ces changements ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

125 Adolf Ebrecht annonce le changement de nom au ministère de la Propagande le 22 janvier 1937. Celui-ci est enregistré par le tribunal le 9 mars ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

activités¹²⁶. Mais il ne reçoit à aucun moment cette somme. Le gérant Adolf Ebrecht soustrait du salaire de Rudolf von Laban des dettes anciennes, entre autres 200 RM pour un ancien trajet en voiture. En outre, le nouveau contrat du chorégraphe, quoique entériné à la mi-novembre, est antidaté à partir du 1er octobre. Ceci permet à Adolf Ebrecht de récupérer le salaire du mois de novembre sur celui d'octobre, ce dernier ayant été versé selon les termes du contrat initial (c'est-à-dire 1250 RM). Enfin, dans un dernier courrier daté du 1er décembre, le gérant informe Rudolf von Laban qu'il ne pourra, après le 31 mars 1937, prétendre à de nouvelles responsabilités à la Chambre de théâtre du Reich¹²⁷.

Le départ de Rudolf von Laban n'est donc ni une démission, ni un limogeage. Il est plutôt l'aboutissement d'une série de malentendus que Rolf Cunz exploite à son profit. Le chorégraphe est d'autant plus dévoué à la construction de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs qu'il se sait malade et qu'il veut assurer des bases solides pour la transmission de son oeuvre. Rolf Cunz, dont les ambitions se sont clairement manifestées avec le renvoi de Susanne Ivers et de ses collègues, exploite à son profit cette situation. Il bénéficie durant cette période de l'appui du comptable nazi Adolf Ebrecht, engagé le 1er avril 1936 comme gérant de la nouvelle académie de danse¹²⁸. Celui-ci tire également profit du renvoi de Rudolf von Laban et de son équipe. Il est nommé par Rainer Schlösser vice-président de l'école de danse aux côtés de Rolf Cunz¹²⁹. Il est chargé dans les années d'avant-guerre de la gestion de l'ensemble des budgets de la danse du ministère de la Propagande (le Centre allemand des maîtres de danse, la Scène allemande de la danse et la Ligue nationale pour la danse communautaire, ce qui correspond à un budget global de 170 000 RM pour l'année 1938). En raison de l'extension de ses responsabilités, son salaire est augmenté le 1er décembre 1937 et il est promu en grade le 1er avril 1938¹³⁰.

Le départ de Marie-Luise Lieschke

Contrairement au départ de Rudolf von Laban, qui se fit sans bruit, celui de Marie-Luise Lieschke de la Ligue de la danse communautaire se fait dans un climat de conflit ouvert. Il révèle cette fois-ci, la volonté affirmée de Rolf Cunz de reprendre à son compte le pouvoir acquis par la mouvance labanienne à la Chambre de théâtre du Reich. Après le départ de Rudolf

126 Rolf Cunz décide le 12 décembre 1936, le jour même de sa nomination à la tête de l'école, de réduire le salaire de Rudolf von Laban ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

127 Adolf Ebrecht envoie un courrier le 1er décembre 1936 à Rudolf von Laban et un autre le 6 janvier 1937 au ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

128 Il remplace Kurt Robert Schwebel, transféré depuis le mois de février 1936 au comité de la *Deutsche Landesbühne* ; BDC, RKK, dossier de Kurt Robert Schwebel, n° 2025/0050/03.

129 Courrier de Rainer Schlösser au tribunal cantonal daté du 2 décembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

130 Courriers du bureau du personnel du mois de décembre 1937 et du mois de mars 1938 ; BA Potsdam, R 55, RTK, "Deutsche Tanzbühne Berlin-Dahlem, Personalangelegenheit, 1938-1944", n° 154.

von Laban, Marie-Luise Lieschke conserve encore pendant quelques mois sa position de faveur auprès de Rainer Schlösser. Fervent partisan de la danse amateur, celui-ci facilite son travail, l'autorisant en mars 1937 à s'occuper des affaires artistiques de la ligue, non plus à Berlin, mais dans sa résidence de Plauen. Elle peut, de ce fait, continuer de seconder son mari dans l'administration de sa clinique¹³¹. Elle promet à l'époque de "suivre les directives et les vœux de Goebbels en faisant (de la Ligue pour la danse communautaire) un lieu de véritable art populaire allemand"¹³². La collaboration de la présidente de la ligue avec Rolf Cunz est également encore bonne au début de l'année 1937¹³³. Mais la tendance s'inverse brusquement au mois de juin, lorsque Rolf Cunz annonce au congrès de la ligue la radiation des méthodes labaniennes et interdit aux animateurs des chœurs dansants d'enseigner celles-ci dans leurs districts¹³⁴. Au même moment cependant, Rudolf von Laban est invité par Hanna Hass, une animatrice de chœur labanien, à enseigner au stage d'été de Lotte Müller à Bad Homburg¹³⁵. La revue *Der Tanz* publie un encadré publicitaire pour ce cours¹³⁶. Le chorégraphe envisage même durant l'été de reprendre ses activités artistiques en donnant une conférence à Berlin et en participant à une mise en scène à Dessau. Ces projets sont immédiatement interdits par Adolf Ebrecht qui envoie un courrier explicite au chorégraphe, lui reprochant d'avoir pris ces initiatives sans autorisation préalable¹³⁷. Le gérant réprimande également sévèrement Marie-Luise Lieschke pour avoir autorisé Hanna Hass à participer au stage labanien, alors qu'elle avait l'obligation au même moment, d'être présente au congrès de la ligue à Berlin¹³⁸.

Les choix de Rolf Cunz ne sont pas partagés par Alfred Eduardo Frauenfeld, le gérant de la Chambre de théâtre. Celui-ci envoie un courrier le 23 juillet à la centrale de la Chambre culturelle du Reich, dans lequel il s'étonne de l'attitude contradictoire adoptée par l'administrateur à l'égard de Rudolf von Laban. Après avoir soutenu officiellement le chorégraphe durant l'année olympique, il a pris une position de plus en plus critique, allant jusqu'à associer son enseignement artistique à la "décadence esthétique des années d'avant et

131 Marie-Luise Lieschke remercie Rainer Schlösser le 3 mars 1937 dans un courrier personnel ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

132 "Ich werde bestrebt sein, (den Reichsbund für Gemeinschaftstanz) sich nach den Richtlinien und Wünschen des Herrn Reichsminister Dr. Goebbels entfalten zu lassen als Pflegestätte echter deutscher Volkskunst !", courrier du 3 mars 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

133 La correspondance entre Marie-Luise Lieschke et Rolf Cunz en mars 1937 témoigne de la volonté de travailler en commun "au fructueux travail de construction pour la joie et l'élévation de la communauté du peuple" ("eine erspriessliche Neuaufbau-Arbeit zur Freude und Erhebung der Volksgemeinschaft") ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

134 Courrier d'Adolf Ebrecht au ministère de la Propagande daté du 10 août 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

135 Courrier d'Adolf Ebrecht à Marie-Luise Lieschke daté du 16 juillet 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

136 Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 13.

137 Rudolf von Laban mentionne ses projets et évoque l'interdiction qui lui est faite de les mettre à exécution dans une lettre qu'il adresse le 3 octobre 1937 à Marie-Luise Lieschke ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke.

138 Courrier d'Adolf Ebrecht à Marie-Luise Lieschke daté du 16 juillet 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

d'après-guerre". Alfred Eduardo Frauenfeld estime, de plus, que le renvoi de la Chambre de théâtre des animateurs labaniens insoumis, risque de causer un préjudice aux responsables de la danse eux-mêmes. Rudolf von Laban est un personnage trop célèbre pour que la censure de son mouvement passe inaperçue¹³⁹.

L'intervention du gérant de la Chambre de théâtre ne ralentit cependant pas le processus engagé à la Ligue de la danse communautaire¹⁴⁰. Le 10 août, Ebrecht adresse un courrier au ministère de la Propagande dans lequel il rappelle l'attitude irresponsable de Marie-Luise Lieschke et pose la question de l'avenir de la ligue dans le contexte de rupture avec les méthodes éducatives labaniennes¹⁴¹. Il signifie par ce biais que la présence de Marie-Luise Lieschke à la présidence de la ligue n'est plus souhaitée. Rainer Schlösser finit à l'automne par prendre acte des transformations internes de la ligue. Le premier octobre, il annonce au bureau de la juridiction, que la Ligue pour la danse communautaire prend le nom de Communauté allemande de danse (*Deutsche Tanzgemeinschaft*), et que Rolf Cunz est nommé à sa présidence, avec pour gérant, Adolf Ebrecht¹⁴². Entre-temps, Marie-Luise Lieschke, qui de fait n'a plus sa place dans la ligue depuis le dernier congrès de juin, a renoncé volontairement à ses responsabilités, préférant se tenir à disposition pour des manifestations ponctuelles¹⁴³.

Ces changements sont encore insuffisants aux yeux de Rolf Cunz, qui, non content d'avoir contribué à l'élimination de la dernière responsable de la mouvance labanienne, veut de surcroît empêcher toute activité de celle-ci dans la Chambre de théâtre. Dans un courrier du 7 octobre 1937 adressé au Département de la danse, il prend appui sur le décret n° 47 pour refuser à Marie-Luise Lieschke l'autorisation de participer occasionnellement aux manifestations amateurs de la Communauté allemande de danse¹⁴⁴. Il estime que les professeurs de danse amateur sont trop nombreux à souffrir du chômage pour qu'un emploi soit attribué à la femme d'un médecin riche et réputé. Il profite de l'occasion pour traiter le cas de Rudolf von Laban et parer à ses velléités de reprendre l'enseignement de la danse. Il s'appuie cette fois-ci sur le décret n°48. La situation économique des écoles professionnelles, plus déplorable encore que

139 Courrier d'Alfred Eduardo Frauenfeld au bureau central de la Chambre culturelle du Reich daté du 23 juillet 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

140 Le fait qu'Alfred Eduardo soit marié avec le maître de ballet Lilo Engbarth peut expliquer sa défense du courant labanien (BDC, RKK, dossier de Alfred Eduardo Frauenfeld, n° 2200/0116/05). Cependant, sa parole a peu de poids à cette époque à la Chambre de théâtre. Il est frappé depuis le début de l'année 1937 de l'interdiction de discourir en public. Il aurait convié, sans autorisation, l'ensemble du personnel de la chambre au théâtre du Schiffbauerdamm les 15 et 22 janvier 1937 et aurait eu l'intention de donner des conférences sur des sujets d'actualité non autorisés (la question autrichienne, l'histoire allemande) (BA Potsdam, R 56 I, n° 128).

141 Courrier de Adolf Ebrecht au ministère de la Propagande daté du 10 août 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

142 Courrier de Rainer Schlösser au tribunal cantonal daté du 1er octobre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

143 Elle annonce sa démission le 5 octobre, prétextant devoir seconder à temps plein son mari à la clinique de Plauen ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

144 Courrier de Rolf Cunz adressé le 7 octobre 1937 au Département de danse ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

celle des écoles amateur, ne permet pas selon lui, de nouvelles autorisations de travail, qui plus est, à des "vieux représentants de systèmes qui ne sont plus souhaités"¹⁴⁵. Peu après, le 26 octobre, Ludwig Körner, directeur adjoint de l'administration de la Chambre de théâtre du Reich, signifie au président Rainer Schlösser que les décisions de Rolf Cunz ne sont pas conformes au fonctionnement de la Chambre culturelle. Il lui rappelle que la décision d'accorder ou non les autorisations de travail est un acte juridique qui relève exclusivement de la compétence du président de la Chambre et non de celle des départements. Or, dans ce cas précis, Rolf Cunz a pris l'initiative de la décision. Ludwig Körner estime de même que l'interdiction de travail assignée par Rolf Cunz à Marie-Luise Lieschke et à Rudolf von Laban est sans fondement juridique valable. Un tel traitement ne peut légalement leur être imposé que si Rainer Schlösser obtient de Goebbels le droit d'user d'une interdiction spéciale. Constatant néanmoins cette situation de fait, Ludwig Körner se contente d'inciter à la discrétion concernant ces renvois, sachant la renommée de Rudolf von Laban et Marie-Luise Lieschke dans le milieu de la danse¹⁴⁶.

C'est à cette époque que Rudolf von Laban quitte l'Allemagne. Ses possibilités de travail sont réduites à néant depuis le mois de juin. Il vit depuis le retour de sa convalescence au monastère du château de Banz près de Bayreuth¹⁴⁷. Il envisage un temps de continuer ses recherches sur le *Tanztheater* en Grèce, mais ne dispose d'aucun moyen pour concrétiser ce projet¹⁴⁸. Il effectue un premier voyage à Paris en juillet 1937, prenant prétexte d'un congrès d'esthétique¹⁴⁹. Puis, il y retourne au début du mois de novembre, quittant définitivement l'Allemagne¹⁵⁰. Il y retrouve son ancienne compagne et assistante, Dussia Bereska, qui a ouvert un studio depuis le début des années 1930. Kurt Jooss l'y retrouve au début de l'année 1938 et l'invite à le suivre dans son école de Dartington Hall en Angleterre¹⁵¹.

145 "Pädagogischen überalteten Vertretern nicht mehr erwünschter System" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

146 Courrier de Ludwig Körner à Rainer Schlösser daté du 26 octobre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, n° 239.

147 Ed Groff et Valerie Preston-Dunlop avancent l'idée que le chorégraphe aurait été interné dans une maison d'arrêt. Quoique cette hypothèse ait actuellement valeur de rumeur véridique dans le milieu de la danse contemporaine, elle n'est fondée sur aucune preuve tangible. Cette rumeur a contribué à alimenter la légende posthume de Rudolf von Laban et l'image d'un personnage victime du régime nazi. Ed Groff, "Rudolf von Laban: une perspective historique", in Jean-Yves Pidoux, *La danse, art du XXe siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990, p. 155 ; Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n°5, p. 13.

148 Lettre de Rudolf von Laban à Marie-Luise Lieschke datée du 3 septembre 1937 ; TzA Leipzig, Fonds Marie-Luise Lieschke.

149 Il s'agit du Deuxième congrès international d'esthétique et de Science de l'art, auquel participent de nombreuses personnalités littéraires et artistiques, telles Roger Caillois, Max Dessoir, Paul Eluard, Rolf de Maré et Serge Lifar. Rudolf von Laban y présente une conférence, intitulée "Les voies de l'esthétique de l'art de la danse" ; *Actes du Deuxième congrès international d'esthétique et de Science de l'art*, Paris, 1937.

150 Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 13.

151 *ibidem*. Le chorégraphe passe le restant de ses jours en Angleterre. Il y décède en 1958.

Une lettre écrite à Marie-Luise Lieschke le 3 septembre 1937 témoigne de l'état d'esprit du chorégraphe à cette époque cruciale de son existence¹⁵². Elle donne surtout un éclairage intéressant sur son rapport au Troisième Reich. Rudolf von Laban y passe en revue l'ensemble des problèmes auxquels il a été confronté depuis l'été 1936. En premier lieu, une campagne de presse diffamatoire durant l'été 1937 qui l'accuse d'avoir eu des relations homosexuelles à l'époque de son mandat à l'Opéra national de Berlin. Rudolf von Laban, qui connaît les peines encourues par le paragraphe 175, s'indigne, voyant là une volonté délibérée d'accabler non seulement sa personne, mais également son art. Il évoque également la censure de sa chorégraphie, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*, ainsi que l'interdiction des chœurs dansant et de son stage d'été chez Lotte Müller, et se demande : "Quel est le cochon qui fait ces intrigues ?"¹⁵³. Rolf Cunz n'est pas à ses yeux l'instigateur : il a "au mieux, profité de la conjoncture et a pour cela largement utilisé le mensonge"¹⁵⁴. Il s'interroge donc sur le "système" : "s'il s'agit du système, c'est à dire, si le Dr. G. (il cite vraisemblablement le Dr. Goebbels) est vraiment un ennemi de nos chœurs dansants (...), alors il faut, premièrement élucider l'erreur, et deuxièmement, informer l'homme en question sur les méthodes de ses collaborateurs (...destruction d'un bien culturel allemand précieux)"¹⁵⁵. Rudolf von Laban n'accuse donc pas non plus directement Goebbels : "il est très occupé et la danse n'est pas son art favori"¹⁵⁶. Il estime plutôt que ses décisions lui ont été soufflées par quelques personnages anonymes aux intentions "vulgaires et viles".

Si Rudolf von Laban semble avoir assez bien perçu le fonctionnement des intrigues et des querelles de pouvoir du régime nazi, en revanche, il ne remet aucunement en cause la politique culturelle du gouvernement. Il semble en effet convaincu de la légitimité de l'autorité du ministre de la Propagande. Il est persuadé que les interdictions dont il a fait l'objet sont un malentendu, qui doit être réparé. L'idéalisme du chorégraphe se retourne finalement contre lui. Parce que l'art de la danse ne s'est jamais autant épanoui qu'en Allemagne au XX^e siècle, il croit que sa place est au cœur de la culture allemande. Là est le sens de son engagement sous le Troisième Reich : "L'Allemagne aurait eu sa propre conception de la danse. Mais si seulement elle le voulait !" ¹⁵⁷. Il regrette en réalité de ne pouvoir y poursuivre sa tâche. Lorsqu'il déclare, "J'ai vraiment honte pour la première fois d'être allemand"¹⁵⁸ (il a obtenu sa naturalisation à l'automne 1935¹⁵⁹), cela ne signifie pas qu'il prenne ses distances avec le régime hitlérien,

152 TzA Leipzig, Fonds Marie-Luise Lieschke.

153 "Wer ist das Schwein dass so intrigiert ?".

154 "Cunz hat höchstens die Konjunktur ausgenützt und kräftig dazu gelogen".

155 Wenn es das System ist, also wenn Dr.G. wirklich so ein Feind unserer Bewegungschören (...), so muss 1° dieser Irrtum aufgeklärt, 2° der Mann informiert werden über die Methoden seiner Helfer (...Vernichtung wertvollen deutschen Kulturgutes)".

156 "Er hat viel um die Ohren und der Tanz liegt ihm nicht so nahe".

157 "Doch Deutschland hätte sein Eigenes, seinen Eigenbau, seinen Geist in dieser Sache. Wenn es nur wollte !".

158 "Ich schäme mich das erstmal wirklich Deutscher zu sein !".

159 Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n°5, p. 11.

mais il s'offusque de ce que sa mission au service de la danse allemande n'ait pas été reconnue en tant que telle. Faute de pouvoir désormais défendre et représenter son idéal en Allemagne, il termine sa lettre en demandant à Marie-Luise Lieschke de prendre la relève : "Cela me réjouirait si vous pouviez remettre ces choses chorales sous votre aile. (...) Les quelques milliers qui connaissent cela en Allemagne, doivent pouvoir continuer de croire, et poursuivre le travail (...)"¹⁶⁰. En définitive, Rudolf von Laban quitte son pays adoptif en étant persuadé d'être victime d'un complot et non d'un système idéologique. Il confie encore à Marie-Luise Lieschke : "Cela m'enthousiasmerait si vous démasquiez ces misérables qui veulent nous étrangler, moi et notre cause (...)"¹⁶¹. Il ne perçoit pas qu'en ayant voulu travailler à l'élaboration de la politique culturelle du ministère de la Propagande, il s'est transformé en victime potentielle d'une vaste machinerie technocratique¹⁶². Il a finalement pêché par excès d'idéalisme envers la culture allemande. Tel Icare ambitieux, il s'est laissé aveugler par l'immense potentiel de développement qu'il a entrevu pour son art dans les années 1930.

La censure du courant labanien n'aura finalement concerné que les têtes de file du mouvement. Si le bureau pour l'écriture de la danse cesse de fait de fonctionner avec la censure du *Vent de rosée et de la nouvelle joie*¹⁶³, le métier de notateur n'est pas éliminé de la Chambre de théâtre. En mai 1939, le chef du Département de la danse, August Burger, le mentionne encore parmi les formations professionnelles autorisées en Allemagne¹⁶⁴. Albrecht Knust perd son statut officiel à la Scène allemande de la danse, mais il peut poursuivre son enseignement et ses recherches en privé. Installé de nouveau à Hambourg entre 1937 et 1939, il rédige la

160 Also meine Liebe, es würde mich freuen, wenn Sie mit Ihrem chorischen Dingen wieder mehr die Flügel rühren dürften (...). Die tausenden, die in Deutschland darum wissen, müssen weiter glauben, weiter arbeiten (...)"

161 "Es wird mich begeistern, wenn Sie die Schufte entlarven, die unserer Sache und mir an den Kragen gehen wollen (...)"

162 L'ironie veut qu'en octobre 1939, la Chambre littéraire du Reich demande à la Chambre de théâtre l'adresse et le certificat d'origine aryenne de Rudolf von Laban. Le Département de danse, apparemment peu au courant du renvoi du chorégraphe, répond qu'il ne possède aucune des informations demandées et conclut que le chorégraphe doit vraisemblablement se trouver à l'étranger. Le numéro de janvier 1940 de la revue *Der Autor* (l'ancienne revue de la *Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten*) publie même une note sur l'anniversaire du "vieux maître de la danse artistique allemande" ; BDC, dossier de Rudolf von Laban, RKK, n° 2101/0727/19.

163 Valerie Preston-Dunlop affirme, d'après le témoignage d'une ancienne élève d'Albrecht Knust, Helen Priest Rogers, que le notateur aurait été progressivement privé de tout moyen de travail. Son bureau aurait été transporté dans un studio plus petit, puis dans une cave, pour se réduire en dernier lieu à quelques rayonnages dans une armoire (Valerie Preston-Dunlop, "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama*, 1988, n° 5, p. 12). Les archives de Potsdam, apparemment incomplètes sur ce point, ne mentionnent pas les décisions officielles qui ont été prises à ce sujet. Plutôt que d'attribuer le destin d'Albrecht Knust à une censure délibérée du ministère de la Propagande, ce que laisse sous-entendre Valérie Preston-Dunlop, il apparaît plus vraisemblable de parler d'une lente extinction. Le bureau de notation a été ouvert principalement dans la perspective des Jeux olympiques. Sa mission culturelle se trouve donc doublement réduite à l'automne 1936, après la censure du chœur dansant de Rudolf von Laban et la clôture des Olympiades. Aucun projet de chœur dansant ne semble avoir été prévu pour les mois suivants. Le bureau perd de fait sa raison d'être en juin, lorsque Rolf Cuzc annonce la radiation des méthodes labaniennes au congrès de la Ligue nationale pour la danse communautaire. La ligue a désormais plutôt le profil d'une structure politique que d'un organisme chargé de préparer des festivités artistiques.

164 August Burger, "Welche tänzerische Aufgaben sind auf Grund der Zulassung zu erfüllen ?", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, mai 1939, n° 5, p. 5.

première version des huit volumes de son *Encyclopédie de la cinétographie Laban*¹⁶⁵ et fonde un petit groupe de danse. Entre 1939 et 1945, il est engagé comme notateur à l'Opéra national de Munich et transcrit la plupart des oeuvres chorégraphiées par les maîtres de ballet, Pia et Pino Mlakar¹⁶⁶.

Les animateurs des chœurs dansants ne sont pas éliminés non plus, en dépit des menaces de Rolf Cunz. Ils sont seulement intégrés dans des structures politiques mieux contrôlées. En novembre 1937, au lendemain du départ de Marie-Luise Lieschke, Alfred Eduardo Frauenfeld place les anciens chefs de district de la Ligue nationale pour la danse communautaire à des postes de conseillers dans les dix-neuf bureaux régionaux du Département de la danse¹⁶⁷. Jusqu'en 1942, à la veille de la guerre totale, tous continuent de diriger leurs écoles privées de danse amateur (Suzanne Kabitz) et de formation professionnelle (Hertha Feist, Hannah Hass, Lotte Müller, Trude Pohl, Lola Rogge) ou ont à charge des cours de danse amateur (Friedrich Meier-Homberg, Brita Stegmann, Herbert Vogel, Grete Wrage von Pustau, etc.)¹⁶⁸. Certains sont mis au service de la politique culturelle de la guerre totale et obtiennent une dérogation spéciale de la Chambre de théâtre du Reich pour poursuivre leur enseignement. C'est le cas de Trude Pohl, qui dirige le studio Folkwang de Essen jusqu'à la fin de la guerre et participe aux tournées de la Wehrmacht¹⁶⁹. Hertha Feist est également autorisée à enseigner pour la période allant de juin 1944 à juin 1946¹⁷⁰. Le groupe de danse de l'école Rogge de Hambourg contribue pour sa part aux animations culturelles de l'armée au printemps 1944¹⁷¹.

c. Un exemple de radicalisation idéologique : l'Atelier des maîtres-danseurs

L'année 1937, qui voit le départ de Rudolf von Laban et de ses collaborateurs, correspond à un moment de révision globale des objectifs de la danse dans la Chambre de théâtre du Reich. C'est désormais au Centre allemand des maîtres de danse que revient le

165 L'ouvrage est édité en 1950 par les Archives de la danse de Hambourg sous le titre, *Handbuch der Kinetographie Laban*.

166 Center for Dance Studies, Jersey, "Dates on Albrecht Knust's Career as Dancer and Kinetographer".

167 Les nominations sont les suivantes : Gau Baden, Harry Pierenkämper ; Gau Bayern-Ostmark, Grete Wrage von Pustau ; Gau Berlin, Jutta Klamt ; Gau Hamburg, Lola Rogge ; Gau Hannover-Ost, Friedrich Meier-Homberg ; Gau Hannover-Süd, Tonia Woytek ; Gau Hessen-Nassau, Lotte Müller ; Gau Koblenz-Trier, M. Schallenberg ; Gau Mecklemburg-Lübeck, Hanna Hass ; Gau München-Oberbayern, Maja Lex ; Gau Ostpreussen-Danzig, Irmgard Liek ; Gau Sachsen, Erna Abenbroth ; Gau Schwaben, Grete Godlewski ; Gau Schlesien, Gerda Loebe ; Gau Schleswig-Holstein, Karla Bernt ; Gau Westfalen, Grete Pape-Eicker ; Gau Württemberg, Erika Breitzkreuz-Siegel ; Gau Magdeburg, Lilli Ötger-Heyde ; courrier de Alfred Eduardo Frauenfeld adressé le 11 novembre 1937 au ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, "Tanzkunst Allgemeines, 1938-1944", n° 238.

168 Le rapport du Département de danse pour l'année 1941 publie la liste complète des membres du département et les classe par catégories professionnelles ; Franz Büchler (éd.), *Deutsches Tanzjahrbuch 1941*, Volkskunst, Berlin, 1941, p.171-242.

169 BDC, RKK, dossier de Trude Pohl, n° 2703/0197/43.

170 BDC, RKK, dossier de Hertha Feist, n° 2200/0126/27.

171 BDC, RKK, dossier de Lola Rogge, n° 2200/0477/23.

privilège de donner les impulsions culturelles, et non plus à la Scène allemande de la danse. Après les Jeux olympiques, la formation des jeunes danseurs revêt plus d'importance que l'organisation de manifestations artistiques. Les compétences de la Scène allemande de la danse sont redéfinies. Ramenée à ses fonctions initiales de gestion du chômage et de l'emploi, elle est chargée d'assurer l'intégration professionnelle des danseurs formés à l'académie¹⁷². Au début de l'année 1938, elle devient l'unique centre administratif de la danse, le Département de la danse lui étant rattaché¹⁷³. Rolf Cunz accède durant cette année à la direction de l'ensemble des structures de la danse : le Centre allemand des maîtres de danse, la Communauté allemande de danse et la Scène allemande de la danse. Il règne sur son nouvel empire depuis la nouvelle Maison de la danse allemande (*Haus der Deutsche Tanz*), acquise grâce à la Fondation Goebbels des artistes de la scène et installée au sud-ouest de Berlin dans le quartier boisé de Grönewald¹⁷⁴. Les structures de la danse de la Chambre de théâtre y sont centralisées depuis le début de l'année 1938¹⁷⁵. La lutte contre les favoritismes et les monopoles aura été la principale stratégie de l'administrateur pour imposer son pouvoir et étendre ses compétences.

La mouvance labanienne n'est pas la seule concernée par les mesures de contrôle strict de Rolf Cunz. Soucieux de faire respecter une véritable politique nazie de la danse, il surveille la moralité des membres de son département. En février 1937, il apprend par exemple que le danseur Alexandre von Swaine, condamné pour ses relations homosexuelles, a échappé à une peine de huit mois de prison en raison de ses dons exceptionnels. Il s'adresse directement à Hans Hinkel et Goebbels pour contester l'appartenance du danseur au Département de la danse¹⁷⁶. A la même époque, il est informé d'abus dans le déroulement des examens d'entrée dans les théâtres. Les membres du jury sont fréquemment appelés à juger leurs propres élèves et le niveau est souvent médiocre¹⁷⁷. Il impose alors une discipline stricte pour le recrutement des jurys d'examen. Pour ce faire, il prend modèle sur la commission établie pour le festival

172 Courrier de Rolf Cunz adressé à Rainer Schlösser en novembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, n° 239.

173 Proposition de Rolf Cunz faite à la direction du département des affaires du théâtre le 25 décembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, n° 239.

174 La *Dr. Joseph-Goebbels-Stiftung für Bühnenschaffenden* est une sorte de fond d'aide sociale aux artistes. Elle est dirigée par le ministre de la Propagande, ainsi que Hans Hinkel, le Secrétaire général de la Chambre culturelle et Eugen Klöpfer, le Vice-président de la Chambre de théâtre (in Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im III. Reich, Theater und Film*, Güsterloh, Sigbert Mohn, 1963, p. 84). L'école, située au n° 31 de la rue Ruhland, comprend huit salles d'exercices et une salle pour les cours théoriques (BA Potsdam, R 55, RTK, "Grundstückfragen der Deutschen Tanzschule", n° 251).

175 Proposition de Rolf Cunz faite le 25 décembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, n° 239.

176 Courrier de Rolf Cunz au ministre de la Propagande par l'intermédiaire du Secrétaire général, le 24 février 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, "Betreuung der Tänzer und Tänzerinnen, Januar 1936 - Juni 1937", n° 242/1.

177 C'est le cas notamment du théâtre municipal de Munich, où travaillent Willy Godlewsky et le professeur Ornelli. Ces problèmes sont dénoncés par la danseuse Edith von Schrenck dans une lettre du 10 février 1937 et par Lisa Ney, ancienne fondée de pouvoir au *Bühnennachweis*, le 2 mars 1937 (celle-ci se plaint par la même occasion d'être au chômage) (BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244). Rolf Cunz critique la collaboration du maître de ballet, Willy Godlewski, et du chef du département de la danse, August Burger à la tête des commissions d'examen. L'amitié qui lie les deux personnages et le fait que Willy Godlewski possède plusieurs écoles privées à Munich et à Berlin, n'est pas propice à ses yeux, à un jugement objectif (Notice de Rolf Cunz datée du 7 janvier 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1).

des jeunes danseurs de la Volksbühne, les Heures de la danse (*Stunde des Tanzes*). Selon lui, un jury objectif doit être constitué par des membres du parti NSDAP et des maîtres de ballet en fin de carrière¹⁷⁸.

Mais c'est surtout au Centre allemand des maîtres de danse que se révèle la politique culturelle de Rolf Cunz. Son action menée entre 1937 et 1939 se traduit par une radicalisation idéologique tant de la gestion du personnel que des orientations artistiques de l'école¹⁷⁹. En février 1937, après une absence de deux semaines pour une opération oculaire, les premiers mots qu'il prononce devant les étudiants sont explicites. Déclarant qu'il n'est pas responsable des changements au sein de l'école, mais que ceux-ci sont le résultat d'un "état des choses et de la situation économique"¹⁸⁰, il justifie sa position de nouveau directeur : "Dans la direction artistique et pédagogique, un seul doit choisir. Parce que nous ne sommes plus à l'époque des décisions parlementaires, il est nécessaire qu'une personne indique le but, comme si elle donnait la voix du peuple allemand"¹⁸¹. En novembre 1937, ses choix sont sans appel. Dans une lettre adressée à Rainer Schlösser, il condamne la gestion passée de Rudolf von Laban : "Il n'y avait pas de programme de travail clair et axé sur les directives culturelles de notre État". Il juge nécessaire d'opérer "un démantèlement de la mauvaise administration de Laban et du budget, ainsi que de l'ensemble des négligences du programme de danse". Il entend reprendre en main l'organisation antérieure de l'école : "Le vieil Atelier allemand des maîtres-danseurs devrait servir d'instrument pour la fondation du nouvel ordre". Il préconise pour ce faire, d'achever "l'assainissement économique" et "l'élimination des forces dirigeantes inutiles", commencés un an auparavant¹⁸². Ces mesures touchent principalement le corps enseignant du premier semestre 1936. Si celui-ci bénéficie jusqu'à la fin du mois de mars 1937 de la sécurité

178 *Courier de Rolf Cunz* daté de juillet 1937

179 Marion Kant donne une interprétation différente de la passation de pouvoir entre Rudolf von Laban et Rolf Cunz. Selon elle, il n'y a pas de radicalisation dans la mesure où Rudolf von Laban a été le premier à initier la nazification de la danse dans la Chambre de théâtre du Reich. D'après elle, Rolf Cunz ne fait que reprendre et développer à son profit, les bases posées par le chorégraphe. Il est vrai que l'administrateur doit sa carrière à son prédécesseur et qu'il n'aurait rien pu élaborer sans le travail réalisé auparavant. Mais, on verra aussi qu'il se démarque de Rudolf von Laban par le ton beaucoup plus idéologique de sa politique culturelle. Ce processus de radicalisation ne minimise toutefois en rien l'engagement politique de Rudolf von Laban ; Marion Kant, Lilian Karina, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996.

180 Le discours de Rolf Cunz au congrès national des Jeunesses hitlériennes de 1937 est résumé dans une interview faite par le quotidien *12 Uhr Blatt*. Rolf Cunz y aurait déclaré que Rudolf von Laban avait démissionné de plein gré de son poste, en reconnaissant que le monopole de sa mouvance était incompatible avec les directives de la Chambre de théâtre ; "Wie tanzt der Deutsche ?", in *12 Uhr Blatt*, 1937.

181 "In der künstlerisch-pädagogischen Führung muss aber einer entscheiden, weil es nicht mehr nach parlamentarischen Beschlüssen geht, sondern weil es nötig ist, dass einer das Ziel angibt, so, wie man das die Stimme des deutschen Volkes nennen kann...", discours de Rolf Cunz devant les étudiants du Centre allemand des maîtres de danse fait le 6 février 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

182 "Es bestand kein klar ausgerichtetes und den heutigen kulturellen Forderungen unseres Staates entsprechendes Arbeitsprogramm (...). [Es ist die Aufgabe verfolgt worden], einen zweckmässigen Abbau der labanschen Misswirtschaft, sowohl in Haushaltsdingen wie in der Verwahrlosung des gesamten Tanzprogramm durchzuführen (...). Die alten Deutschen Meisterstätten für Tanz müssten als unmittelbar Werkzeug von Grund einer Neuordnung unterzogen werden (...). Neuordnung : Ausscheidung nicht tragbare Führerkräfte und wirtschaftliche Säuberung" ; *Courier de Rolf Cunz* à Rainer Schlösser du mois de novembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

que lui offre son contrat de travail, il est entièrement remanié pour le semestre du printemps 1937¹⁸³. Willy Godlewski est le premier à être renvoyé. Rolf Cunz évoque le "surnombre" (Max Terpis et Tamara Rauser sont déjà engagés comme professeurs de danse classique)¹⁸⁴ et le niveau professionnel insuffisant (ses élèves se plaignent du manque de préparation de ses cours et de son absence d'objectivité dans les examens)¹⁸⁵. Puis, c'est au tour de Gret Palucca et de son assistante, Marianne Vogelsang. Leur contrat n'est pas renouvelé. Rolf Cunz s'en prend cette fois-ci au salaire de Gret Palucca, qu'il juge "disproportionné" par rapport au travail fourni¹⁸⁶ (900 RM pour dix-huit heures de cours par mois, les salaires moyens variant entre 150 et 500 RM pour douze à vingt-quatre heures de cours par mois)¹⁸⁷. Cependant, cela n'empêche pas l'administrateur de proposer dans le même temps un honoraire de 1200 RM à Harald Kreutzberg pour l'animation d'un stage de deux semaines entre mai et juin 1937¹⁸⁸.

La préférence donnée aux enseignants nazis

Parallèlement à ces mesures "d'assainissement", Rolf Cunz favorise systématiquement la présence d'enseignants favorables du régime. Il leur attribue un rôle éminemment politique d'éducateurs de "la nouvelle jeunesse allemande". Ceux-ci peuvent être étrangers, tel le Suisse Max Terpis, mais à la condition qu'ils ne soient pas des "défenseurs passionnés de styles de danse étrangers, d'écoles de danse et de méthodes d'entraînement d'autres races"¹⁸⁹. La continuité assurée par Lotte Wernicke depuis l'ouverture de l'école en 1936, de même que la nomination, à partir de l'hiver 1937, de Jutta Klamt¹⁹⁰ et de Rudolf Kölling¹⁹¹, le maître de ballet du Deutsches Opernhaus de Berlin, sont directement liées à l'engagement politique des personnages. Le cas est analogue pour Hans Niedecken-Gebhard, qui assure un cours durant le

183 Un courrier de M. Kallus du bureau du personnel daté du 14 octobre 1936 indique que l'Atelier allemand des maîtres-danseurs dépend directement de l'administration juridique de la Chambre de théâtre, et qu'à ce titre, les contrats du corps enseignant ne peuvent être modifiés. Rolf Cunz ne peut donc remanier l'équipe professorale avant le semestre du printemps 1937 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

184 Discours du 6 février 1937 de Rolf Cunz devant les étudiants du Centre allemand des maîtres de danse ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

185 Courrier de Edith von Schrenck et Ruth Sürth à Rolf Cunz, le 10 février 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

186 Courrier de Rolf Cunz à Rainer Schlösser de novembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

187 Le salaire des professeurs pour le premier semestre de l'école est entériné par Rainer Schlösser le 25 juin 1936 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

188 Évaluation du budget communiquée le 3 mai 1937 par Adolf Ebrecht au ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

189 "(...) Leidenschaftliche Verfechter fremder Tanzstile, andersrasig eingestellter Ballett-Schuen und Trainingsmethoden" ; Rolf Cunz, "Ein Wille - Ein Weg. Rückblick und Ausschau", in Rolf Cunz (éd.), *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Liedtke, 1937, p. 21.

190 La biographie politique de Jutta Klamt est connue. La revue officielle du département de danse, le *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, publiée à chaque semestre la liste des professeurs enseignants au Centre allemand des maîtres de danse.

191 L'affiliation de Rudolf Kölling au Front de combat pour la culture allemande et ses recommandations auprès du Commissaire d'État, Hans Hinkel, favorisent sa nomination en septembre 1934 comme maître de ballet au théâtre municipal de Berlin (BDC, RKK, Dossier de Rudolf Kölling, n° 2236/0048/04).

printemps et l'automne 1937¹⁹². En août 1938, Rolf Cunz recherche une assistante et soumet à la Chambre de théâtre les noms de deux membres du NSDAP, les professeurs de danse classique Lina Gerzer et Manda Kreibig (cette dernière est également membre bienfaiteur de la SS)¹⁹³. En 1939, le corps enseignant est systématiquement soumis au contrôle de la Gestapo¹⁹⁴.

La finalité professionnelle du Centre allemand des maîtres de danse revêt également une dimension idéologique. Si, comme auparavant, l'école forme des enseignants, des danseurs et des chorégraphes, sa philosophie artisanale est masquée au profit d'une logique élitiste. Décrite comme un "camp d'entraînement", l'école devient à partir de 1938 un point de passage obligatoire pour tous les étudiants se destinant à la profession et ayant obtenu leur diplôme de fin d'étude dans les écoles privées du Reich¹⁹⁵. Les professeurs sont invités à sélectionner leurs meilleurs éléments dans leurs studios et à les préparer à cette perspective¹⁹⁶. Un examen final est imposé à l'issue de l'année de formation. Purement honorifique, le titre de "maître" qui est attribué ne remplace pas les concours d'entrée dans les théâtres. Mais, parce qu'il est décerné par Goebbels en personne, il permet de consacrer officiellement les jeunes "*Führer*" avant leur engagement à la tête de corps de ballet et de groupes de danse¹⁹⁷. A partir de 1940, deux classes sont ouvertes aux enfants qui permettent d'encadrer ainsi dès leur plus jeune âge les futurs danseurs¹⁹⁸.

Cette politisation du projet professionnel de l'école est d'autant plus significative qu'elle accompagne un programme pédagogique qui se veut révolutionnaire. Celui-ci va bien au-delà des propositions du décret n° 48, qui visent à établir un équilibre fédérateur entre les genres et les techniques de la danse. L'expression de "danse allemande" n'est plus ici attribuée à la tradition moderne, mais à l'ensemble des disciplines enseignées (le ballet, la danse moderne, la

192 Le 5 novembre 1936, il prête serment à Hitler en prenant son poste de directeur de l'École nationale supérieure de musique de Berlin. Il entre au NSDAP en 1940 ; *Curriculum vitae* d'Hanns Niedecken-Gebhard daté du 9 juillet 1940 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

193 Courrier de Rolf Cunz au département des affaires de la danse, le 4 août 1938 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

194 Le 5 avril 1939, le bureau du personnel de la Chambre de théâtre envoie une liste à la direction du NSDAP et de la Gestapo de Berlin et demande à ce que la "moralité politique et personnelle" (*politische und charakterliche Zuverlässigkeit*) de chacun des professeurs de danse soit vérifiée ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

195 Les cinquante-cinq étudiants du semestre d'essai de l'été 1936 (liste des étudiants établie le 22 juillet 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244) sont soixante-dix en 1937 et cent vingt en 1943 (courrier de M. Reimer du ministère de la Propagande, daté du 2 juillet 1943 ; BA Potsdam, R 55, RTK, "Deutsche Tanzbühne, 1938-44", n° 154).

196 Prospectus publicitaire de l'école, in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, 1938, n° 3.

197 "Die ersten Meister-Prüfungen für Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, avril 1937, n° 4, p. 73-74 ; correspondance entre Rolf Cunz et les danseurs du théâtre municipal de Berlin, Daisy Spies, Rolf Arco, Liselotte Köster et Werner Stammer à la mi-avril 1937 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167.

198 Les cours sont données par Karla Balzer (BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154). On compte parmi les enfants, la seconde fille de Fritz Böhme, Barbara Böhme (Interview de Barbara Böhme à Berlin, en novembre 1992).

danse de société, la danse chorale, l'acrobatie). L'idée sous-jacente est de réaliser ce que les festivals de 1934 et de 1935 n'ont pas réussi : le dépassement des luttes entre les différents courants et personnalités de la danse au profit de l'élaboration d'un style chorégraphique "völkisch", qui serait une synthèse de tous les genres de la danse, une fois ceux-ci nazifiés¹⁹⁹. Derrière cette ambition se cache le souci de faire émerger dans la danse un style allemand, dont la renommée serait comparable au style russe ou français des siècles passés²⁰⁰. Le programme éducatif de l'école revêt donc une dimension expérimentale. L'école est un laboratoire où doit s'élaborer le nouveau style nordique qui marquera l'histoire de l'art du mouvement.

La recherche d'un style chorégraphique *völkisch*

Cette ambition de créer une "danse allemande" doit se comprendre dans le contexte d'une critique du fonctionnement libéral de la danse sous Weimar. Dans le *Livre de la danse de l'année 1937*, édité sous sa direction, Rolf Cunz juge sévèrement la multiplication incontrôlée des écoles et des méthodes de danse au cours de la décennie précédente²⁰¹. Il juge cette dispersion responsable du retard professionnel et institutionnel du milieu et surtout contraire à l'esprit de totalité du national-socialisme. Ainsi déclare-t-il : "Aujourd'hui, alors que le corps du peuple, compris comme totalité, domine tout, on ne doit plus glorifier aucune "méthode", "système" ou "école" particulière. L'art du peuple doit prétendre à la durée, celui qui, au-delà de toutes les méthodes et théories d'école, se reconnaît chez tous les peuples de la terre avec la même certitude instinctive au premier coup d'oeil comme l'expression caractéristique du *Volkstum* originel"²⁰².

L'ambition révolutionnaire de créer un style nouveau dans la danse s'inspire donc d'une nostalgie des origines réactionnaire. Rolf Cunz regrette le temps antérieur au théâtre divertissant, à l'époque où la distinction n'existait pas entre la réjouissance populaire et le spectacle professionnel : "Où donc est restée la danse populaire, qui mène à la fête ?" ; "Bien que le soin de la danse dans la communauté soit un rite ancien chez les peuples, dans de nombreuses nations culturelles, la danse artistique s'est toujours éloignée un peu plus de la

199 Rolf Cunz explique ses ambitions dans un discours prononcé festival du théâtre du Braunschweig, "Selbstbesinnung im deutscher Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juillet 1937, n° 7, p. 173-176.

200 Rolf Cunz expose ses idées dans un article, "Altes Ballett oder neuer Ausdruckstanz ?", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, novembre 1936, n° 8, p. 169-170.

201 Rolf Cunz, "Ein Wille - Ein Weg. Rückblick und Ausschau", in Rolf Cunz (éd.), *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Liedtke, 1937, p. 22.

202 "Heute, wo uns im Reich der gesunde Volkskörper als Ganzes über alles geht, kann sich keine bestimmte "Methode", kein bestimmtes "System", keine besondere "Schule" mehr einer Vorrangstellung rühmen. Lediglich eine Volkskunst, die über alle Methodik und Schultheorie erhaben ist und die von allen Völkern der Erde mit gleicher Instinktsicherheit auf den ersten Blick als charakteristischer Ausdruck eines unverbildeten Volkstums anerkannt wird, darf Anspruch auf dauernden Bestand erheben" ; Rolf Cunz, "Selbstbesinnung im deutscher Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juillet 1937, n° 7, p. 174.

danse populaire"²⁰³. Contrairement à Rudolf von Laban, dont la démarche vise à munir ses contemporains des moyens modernes de la fête, Rolf Cunz veut revenir à une époque mythique, restaurer la fête du peuple dans sa "pureté originelle". Le moyen de parvenir à la "danse allemande" ne réside pas, comme pour le chorégraphe, dans l'invention d'un mouvement neuf, mais dans l'imposition de l'idéologie *völkisch* sur les styles existants. Elle est pour l'administrateur, la solution à la guerre des genres classique et moderne : "La danse classique retrouvera ses formes originelles si l'on prend soin de la tradition des danses nationales et de caractère. Elle s'harmonisera avec la danse artistique moderne, qui (...) puisera le plus clair de ses forces dans la danse populaire"²⁰⁴.

Harald Kreutzberg est, aux yeux de Rolf Cunz, le danseur qui répond le mieux à ses aspirations. Il incarne "ce drame dansé, proche de l'acrobatie et de la pantomime"²⁰⁵, que l'administrateur espère voir émerger un jour sur scène et qui incarnerait la "danse allemande". Les performances du danseur aux festivals de danse de 1934 et 1935 représentent pour lui, un sommet. Il est parvenu à créer un style scénique que les danseurs modernes, éloignés des institutions théâtrales, n'ont pas su imposer dans les années 1920²⁰⁶ : "Harald Kreutzberg : le génial pantomime de danse. Il n'est pas seulement danseur. Il est l'indicateur de l'avenir... Car il est le plus audacieux comédien de danse, arlequin et tragi-comique de l'art soliste de la danse de chambre. (...) Le meilleur danseur de caractère de notre époque porte le flambeau, car il a établi, par un élan audacieux, des liens qui unissent la pantomime, la danse de chambre et l'art du spectacle populaire, et il est de ce fait appelé à définir le chemin de l'avenir de la danse de scène allemande"²⁰⁷. De cette admiration de Rolf Cunz découle le traitement de faveur offert au danseur à la Chambre de théâtre. En dépit du procès qui lui est fait à cause de son

203 Wo ist denn der Volkstanz geblieben, der zum frohen Fest bestimmt ist ?" ; Rolf Cunz, "Ein Wille - Ein Weg. Rückblick und Ausschau", in Rolf Cunz (éd.), *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Liedtke, 1937, p. 22 ; "Obwohl die Pflege des Tanzes in der Gemeinschaft eine uralte Sitte der Völker ist, hat sich doch der Kunstanz in verschiedenen Kulturnationen immer mehr vom Volkstanz entfernt" ; Rolf Cunz, "Selbstbesinnung im deutscher Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juillet 1937, n° 7, p. 173.

204 "Der klassische Tanz wird durch die Pflege der National- und Charakter-Tänze in unserer Zeit immer stärker auf seine eigentlichen Grundformen zurückgeführt. Er gleicht sich so dem modernen Kunstanz an, der seine besten Kräfte aus der Selbstbesinnung auf den Volkstanz bezieht" ; Rolf Cunz, "Selbstbesinnung im deutscher Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juillet 1937, n° 7, p. 174.

205 "(...) Jenes beseelte Tanzdrama, das sehr wohl mit packender Akrobatik und pantomimischer Gaukelei durchsetzt sein darf" ; Rolf Cunz, "Altes Ballett oder neuer Ausdruckstanz ?", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, septembre 1936, n° 8, p. 170.

206 Rolf Cunz critique à maintes reprises les querelles des congrès de la danse des années 1920 qui ont abouti à la séparation en deux sphères indépendantes des danseurs de théâtre et des danseurs modernes. Rolf Cunz, "Selbstbesinnung im deutscher Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juillet 1937, n° 7, p. 175 ; *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Liedtke, 1937, p. 9-12.

207 "Harald Kreutzberg : der geniale Tanzpantomimiker. Er ist nicht nur "Tänzer" schlechthin. Er ist der Zukunftseiser... Weil er der verwegenste Tanzkomödiant, Harlekin und Tragikomiker solistischer Bühnentanzkunst bleibt (...). So trägt der stärkste Charaktertänzer unserer Tage die Palme davon, weil er zwischen Pantomimik, Kammertanz und volkstümlicher Schautanzkunst in kühnem Schwung die Einheitsbrücke schlägt und darum berufen ist, dem deutschen Bühnentanz, auf den es uns vor allem ankommt, tonangebend den geraden Weg in die Zukunft zu weisen" ; Rolf Cunz, "Entwicklungswege deutscher Tanzkunst", in *Die Bühne*, 1er décembre 1935, n° 3, p. 66.

homosexualité, l'administrateur publie en 1937 avec le danseur, un recueil de photographies de Siegfried Enckelmann, *Danseurs de notre temps*²⁰⁸, et lui confie entre 1937 et 1942 un cours spécial de pantomime à l'académie de danse²⁰⁹.

Rolf Cunz se réfère également en permanence à l'expérience des "jeux de danse de la mer du Nord" de l'île Fehrman, dont il fut l'organisateur en 1927. Bien que cette manifestation soit passée inaperçue à l'époque, il veut ériger en modèle cette rencontre interdisciplinaire de la danse. Selon lui, le contact avec la nature y a favorisé l'échange fécond entre les artistes²¹⁰. A ses yeux, la danse est devenue de nouveau sur l'île Fehrman "quelque chose de populaire, la forme d'expression naturelle d'une joie de vivre saine". Elle a incarné, le temps de la rencontre, l'idée de totalité du corps du peuple. C'est précisément cette expérience que l'administrateur compte transmettre au Centre allemand des maîtres de danse : "Après l'heureux dépassement des toutes les zizanies de l'époque des systèmes, le grand échange avec la nature est devenu un besoin nécessaire pour trouver une solution à toutes les questions théoriques (...). Aujourd'hui nous devons aussi nous abandonner en tous lieux à de pareils penchants pour la nature, et les laisser s'étendre là où le permettent la campagne et les sites ; particulièrement sur les rives de la mer, sur des lieux estivaux d'exercice et des scènes en plein air de tout genre. Mais c'est aussi dans l'étroitesse des salles de cours qu'il faut introduire l'esprit sain de la camaraderie solidaire. Et vers ce but, une volonté unique nous conduit, celle de l'Institut central des maîtres de la danse, qui de façon exemplaire exprime la ligne éducative à suivre"²¹¹.

Le programme des cours de l'académie est donc entièrement conçu pour favoriser l'émergence de la "danse allemande". Il se distingue de celui de Rudolf von Laban, d'une part parce que des cours de danse de société, d'acrobatie et de danse folklorique sont introduits, d'autre part parce que l'approche du ballet et de la danse moderne est révisée. L'attitude de Rolf Cunz à l'égard du ballet est proche de celle de Fritz Böhme. Il réduit la danse classique à une technique d'entraînement utile pour les danseurs modernes qui désirent être engagés au théâtre.

208 Rolf Cunz, *Tänzer unserer Zeit*, Munich, Piper, 1937.

209 La revue officielle du département de danse, le *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, publie à chaque semestre la liste des professeurs enseignants au Centre allemand des maîtres de danse.

210 Ironiquement, l'île Fehrman était aussi dans les années 1910 un des lieux favoris des peintres du groupe *Die Brücke*. Ils s'y réunissaient l'été pour travailler ensemble ; Lionel Richard, *Encyclopédie de l'expressionnisme*, Paris, Somogy, 1993, p. 32.

211 "Tanz wieder als etwas volkstümliches (...). Tanz als den natürlichen Ausdruck einer gesunden Lebensfreude. (...) nach glücklicher Überwindung allen Parteihaders aus der "Systemzeit" der grosse Austausch mit der Natur nottut, um alle theoretischen Fragen auf einmal zu lösen (...). Heute sollten wir uns allenthalben einfacher Naturgefühle dem Tanz gegenüber hingeben und sie überall dort sich auswirken lassen, wo es Landschaft und Lage gestatten ; besonders am Strand der See, auf sommerlichen Übungsplätzen und Freilichtbühnen jeder Art. Aber auch in der Enge der Übungs- und Schulräume muss der gesunde Geist zusammenhaltender Kameradschaftlichkeit einziehen. Und zu diesem Endziel führt uns nur ein einheitlicher Wille, der vorbildlich in dem allein richtungbildenden Zentralinstitut Deutsche Meister-Stätten für Tanz (...)" ; Rolf Cunz, "Ein Wille - Ein Weg. Rückblick und Ausschau", in Rolf Cunz (éd.), *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Liedtke, 1937, p. 22, p. 27.

Mais il en refuse les racines culturelles. Il appuie sa critique sur l'exemple des Ballets russes de Monte Carlo, venus en tournée en Allemagne en 1933. S'il admire leurs brillantes mises en scène et s'incline devant la renaissance initiée par Serge de Diaghilev au début du siècle, il refuse ces influences en Allemagne. Les Ballets russes n'ont de valeur à ses yeux que comme "expression de la race slave", et non comme style international. Il n'y a selon lui aucun lien entre "cette construction technique et formelle issue des fondements tsaristes du ballet et l'art moderne de la danse allemande"²¹². L'esthétique du classique "n'incarne pas l'homme allemand". Ainsi déclare-t-il : "L'art de la danse slave, avec sa raideur de la forme et sa virtuosité persistante se distingue du nôtre, qui est parvenu par la spiritualisation à dépasser l'expérience de l'apprentissage technique formel et schématique"²¹³. Rolf Cunz ne croit pas que la spontanéité naturelle puisse un jour naître dans cet art dramatique. Il n'y voit plus qu'une mathématique du geste. En témoigne un article de Beda Prilipp présenté avec une photographie de Daisy Spies dansant une valse, sur lequel il crayonne les mots suivants : "Voici véritablement de la danse artistique, mais les danses sur pointes doivent être strictement interdites, car elles représentent un terrible supplice ! Nous n'avons pas besoin des danses russes sur pointes de ces barbares ; le grand écart devrait aussi être strictement interdit ! Nous voulons voir de belles danses naturelles sur scène, mais pas de supplice !" ²¹⁴. L'apprentissage des pointes n'est pourtant pas interdit au Centre allemand des maîtres de danse. Car la méthode classique doit être connue des danseurs de scène, appelés par la suite à présenter le répertoire romantique au théâtre. Cependant, elle est considérée seulement dans sa composante technique et n'est pas mise au service de la création artistique.

Les fondements culturels de la danse moderne sont aussi révisés. Dans un article de novembre 1936, Rolf Cunz pose sous forme de boutade la question suivante : "La soi-disant danse d'expression moderne (...) devrait-elle pâlir et déchoir ?". Il la décrit comme "un intellectualisme formel et esthétique, une mode, qui a culminé dans un expressionnisme estompé". Il critique ses innombrables écoles aux "disciples aveugles"²¹⁵. Pourtant son ambition n'est pas de censurer la danse moderne. Il reconnaît son apport spécifique, qui est

212 "Mit dem modernen deutschen Kunsttanz hat dieser technisch-formale Ausbau neurussischer Ballettkunst auf zaristischem Fundament jedoch nichts zu tun" ; Rolf Cunz, "Altes Ballett oder neuer Ausdruckstanz ?", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, novembre 1936, n° 8, p. 170.

213 "Eine gewisse Starrheit der Form, ein Verharren im virtuos artistischen unterscheidet aber grundsätzlich diese slawisch-nationale Tanzkunst von der Unseren, die unter Beseelung eine glatte Überwindung des rein Formellen und Schematischen, des nur Gekonnten und technisch Erlernbaren zu verstehen hat" ; Rolf Cunz, "Altes Ballett oder neuer Ausdruckstanz ?", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, novembre 1936, n° 8, p. 170.

214 "Das ist echter Kunsttanz, aber die Fussspitzentänze müssten streng verboten werden, weil Spitzentänze eine furchtbare Qual darstellen ! Wir brauchen die russischen Spitzentänze dieser Barbaren nicht, auch der Spagat müsste streng verboten werden ! Wir wollen schöne natürliche Tänze auf den Bühnen sehen, aber keine Qualen !" ; BA Potsdam, R 50.01, n° 239.

215 "(...) Der sogenannte moderne Ausdruckstanz (...) müsste verblassen und abfallen ? (...) Eine rein formal-ästhetische vom Intellektualismus diktierte und in verflossenen "Expressionismus" gipfelte Mode-Angelegenheit" ; Rolf Cunz, "Altes Ballett oder neuer Ausdruckstanz ?", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, novembre 1936, n° 8, p. 169.

d'avoir rendu au corps un mode d'expression spirituel qu'il avait perdu avec la danse classique. Ce qu'il veut éliminer, ce ne sont pas tant les qualités artistiques d'expressivité de la danse moderne, si chères à la tradition romantique allemande, que les valeurs d'individualisme et d'égalité démocratique qu'elle a nourries sous Weimar. Il juge que les batailles esthétiques des années 1920 n'ont produit qu'un "art de la formule individuelle"²¹⁶, en contradiction avec l'idée de totalité de l'art chorégraphique et avec la responsabilité de l'artiste vis-à-vis de la société.

Ce point de vue explique la préférence de Rolf Cunz pour le style de Mary Wigman. Contrairement à Gret Palucca, dont le talent s'exprime exclusivement dans le solo, la chorégraphe a inventé un art du groupe qui peut aisément être mis au service de la "danse allemande". Elle est invitée entre 1937 et 1940 à donner des cours de "technique de danse de groupe" à l'académie de Berlin. Rolf Cunz estime qu'elle peut jouer un rôle important de "*Führerin*" auprès de la jeune génération : "La méthode d'enseignement et le travail chorégraphique de Mary Wigman représentent une des virtualités les plus fortes pour la formation de groupe, l'un des domaines décisifs de l'évolution de la danse (...). La mission future de Mary Wigman se situe dans un travail de groupe renouvelé à l'Atelier de danse et cela avec des jeunes talents frais et qui n'ont pas été déformés. De cette façon, un groupe vivant et de qualité pourra de nouveau être créé à l'Atelier allemand de la danse"²¹⁷.

L'occasion de renouveler le style moderne est aussi fournie par le congrès de la Communauté de danse allemande, que Rolf Cunz organise en mars 1938. La censure du courant labanien amateur laisse un vide auquel il faut répondre par une nouvelle impulsion pratique et théorique. Les anciens animateurs de chœur dansant sont invités - Friedrich Meier-Homberg, Hertha Feist, Lotte Wernicke, Hélène Wrage von Pustau, etc. -, mais également Dorothee Günther, Jutta Klamt, et les groupes amateurs de la Ligue allemande des jeunes filles (*Bund Deutsche Mädel*)²¹⁸. Le congrès est présidé par Hinrich Medau, l'ancien assistant de Rudolf Bode, et par Franz Hilker, le chef de l'Association du Reich des Enseignants allemands du sport et de la gymnastique au sein de la Ligue nationale-socialiste des enseignants. Ce rapprochement entre les danseurs de la Chambre de théâtre du Reich et les gymnastes du NSLB est décisif. Il met un terme à la séparation des compétences établie entre les deux organismes sous le ministère Laban et remet en valeur la politique d'union entre la gymnastique et la danse

216 "(...) Eine individuelle Kunsttheorie gestalteten Tanzkunst", Rolf Cunz, "Altes Ballett oder neuer Ausdruckstanz ?", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, novembre 1936, n° 8, p. 169.

217 "Die Lehrmethode und die tänzerische Arbeit (von Mary Wigman) galt als eine der stärksten Potenzen auf dem für die Tanzentwicklung entscheidenden Gebiet der Gruppenausbildung (...). Der künftige Aufgabenkreis Mary Wigmans liegt in einer erneuerten Tanzgruppenarbeit an den Werkstätten und zwar mit frischen, unverbildeten, jungen Kräften. Auf diese Weise wird auch jeweils neu eine lebendige Gruppe der Meisterstätten geschaffen (...)", Notice de Rolf Cunz datée du 9 mai 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

218 "Bericht von der Werk- und Arbeitstagung der "Deutschen Tanzgemeinschaft" vom 19 -22 März 1938 im Haus des "Deutschen Sports" auf dem Reichssportfeld" ; DB Leipzig, Za 25357.

revendiquée par Rudolf Bode en 1933. Celle-ci prend donc ici pour la première fois des contours concrets. Rolf Cunz s'en inspire pour déterminer les nouvelles directives esthétiques de la danse amateur et de la formation professionnelle moderne. Il veut intégrer les méthodes de la gymnastique allemande à celles de la danse moderne. La gymnastique allemande, déjà parfaitement adaptée à l'idéologie nationale-socialiste par le travail de Rudolf Bode au Burg Neuhaus, fait figure de méthode modèle. Rolf Cunz considère que "La communauté unifiée du peuple exige de nouveau des danses communautaires fortement enracinées dans la race. La danse allemande devra s'inspirer de la "gymnastique allemande" qui existe déjà et se différencie de la gymnastique suédoise"²¹⁹. La "culture corporelle dansante" (*tänzerische Körperkultur*) est le nouveau terme choisi pour désigner les cours au Centre allemand des maîtres de danse. Des échanges sont prévus avec des professeurs de gymnastique allemande. Hinrich Medau est invité à enseigner régulièrement jusqu'en 1942. Le travail de Jutta Klamt est probablement celui qui, à l'époque, se rapproche le mieux des nouvelles directives. Elle est invitée chaque année à l'académie de danse jusqu'en 1940. Deux de ses élèves reçoivent des bourses d'étude pour le semestre de l'été 1938²²⁰. En août 1938, Rolf Cunz propose même à Rainer Schlösser que la danseuse prenne la direction pédagogique de la Communauté allemande de danse²²¹.

Les stages de formation du Département de la danse

Le Département de la danse de la Chambre de théâtre contribue à sa façon à cette progressive emprise idéologique sur la formation professionnelle. Les Semaines de formation du Reich (*Leipziger Reichsschulungswoche*), organisées annuellement à Leipzig entre 1937 et 1943, prolongent les buts poursuivis par le Centre allemand des maîtres de danse²²². Après les étudiants, les professeurs de danse sont à leur tour contraints de suivre une formation politique et artistique dirigée. Jusqu'en 1940, les stages concernent uniquement les danseurs de société du second groupe spécialisé du Département de la danse. A partir de 1941, les professeurs de danse classique et moderne y participent également. Organisés par le Dr. Ritter, chef du Gau de Saxe pour la danse, ces stages attestent du contrôle de plus en plus effectif assuré par les administrateurs nazis sur l'ensemble du monde de la danse. En 1941, ils sont rebaptisés Semaines de formation nationale du Département de la danse de la Chambre de théâtre du Reich (*Reichsschulungswochen der Reichstheaterkammer Fachschaft Tanz*).

219 "Die geeinte Volksgemeinschaft verbürgt auch wieder starke rassenverwurzelte Gemeinschaftstänze (...). Schon besitzen wir eine "deutsche Gymnastik" im Gegensatz zur schwedischen usw., und wir werden auch die vorhandenen Ansätze zu deutschen Volks- und Kunsttänzen weiterentwickeln und ausgestalten" ; Rolf Cunz, "Selbstbesinnung im deutscher Tanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juillet 1937, n° 7, p. 176.

220 Courrier de Ebrecht au ministère de la Propagande, daté du 7 mai 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

221 Courrier de Rolf Cunz daté du 4 août 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

222 L'ensemble des informations sur ces stages est donné dans un rapport officiel rédigé par le Dr. Ritter, "Offiziellen Berichte über die seit Bestehen der Fachschaft Tanz in den Jahren 1937, 1938, 1939, 1940 und 1941 alljährlich durchgeführten Schulungswochen in Leipzig" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 239/1.

Le but de ces stages est principalement idéologique. En plus du perfectionnement corporel, il a pour fonction d'inculquer aux enseignants les bases de leur "mission culturelle *völkisch*". Ces derniers sont invités à se familiariser avec les notions chères au national-socialisme, telles la "fidélité au peuple allemand", le "sens du sacrifice" ou "l'esprit de communauté". Tout est organisé durant ces rencontres pour favoriser la vie collective. En 1941, les 300 participants partagent non seulement quelques soixante-six cours et d'innombrables conférences, mais aussi les séances de douche et de natation du matin et les repas. Ces rencontres sont encouragées durant la guerre. Elles ont pour fonction de favoriser la réalisation du concept de totalité²²³.

Les stages sont congratulés à leur début par Goebbels et Baldur von Schirach, qui envoient des télégrammes d'accueil²²⁴. Outre les conférenciers habituels, Rudolf Bode, Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt, des intellectuels et officiels nazis sont invités à discourir, comme le Professeur Hermann Altrock, directeur de l'Institut des exercices corporels de Leipzig, Rudolf Sonner, dirigeant au Bureau Rosenberg, le Conférencier du Reich M. Albert, ou encore M. Mey, engagé dans les Jeunesses hitlériennes. Les conférences portent aussi bien sur la signification nationale-socialiste de l'éducation corporelle et de la danse, que sur les concepts de "*Blut und Boden*", la politique raciale du Troisième Reich ou encore la situation de l'Allemagne en guerre.

Les cours et démonstrations de danse sont assurés par la plupart des professeurs du Centre allemand des maîtres de danse ou leurs assistants. On y rencontre en 1941 Mary Wigman, Greth Curth et le musicien Hans Hasting avec une dizaine de danseuses de l'école de Dresde, mais également Jutta Klamt et son musicien Walter Schönberg, Dorothee Günther et Maja Lex, ainsi que Viktor Carter-Fähnle, Karl Godlewski, Tatjana Gsovsky et Hans Niedecken-Gebhard²²⁵.

Il est difficile d'évaluer si les danseurs formés dans les studios du Centre allemand des maîtres de danse ont fini par incarner le style de la "danse allemande". L'étude des programmes culturels pourra probablement éclairer cette question. On remarque toutefois, que la politique inaugurée par Rudolf von Laban et reprise par Rolf Cunz ne semble pas porter tous ses fruits. Certes, le programme pédagogique imaginé à l'origine par le chorégraphe est définitivement asservi à la formation de l'homme nouveau du nazisme. Mais, cette ligne politique n'est pas

223 Courrier du Dr. Ritter au conseiller ministériel M. Keppler daté du 29 octobre 1941 ; BA Potsdam, R 50.01, n° 239/1.

224 "Deutschlands erstes Schulungslager für Tanzlehrer", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, avril 1937, n° 4, p. 75-76.

225 "Tanz-Erziehung als kulturpolitische Aufgabe", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, octobre 1942, n° 10, p. 3-5.

appliquée avec constance entre 1937 et 1944, le choix initial des programmes de cours de danse n'étant pas respecté sur la longue durée. Il est finalement, moins le reflet de la volonté de façonner la "danse allemande" que celui des goûts contradictoires des directeurs successifs. Hanns Niedecken-Gebhard qui prend la suite de Rolf Cunz en 1940²²⁶, revient à un projet beaucoup plus artistique, introduisant des cours d'histoire de l'art (Johannes von Günther, rédacteur en chef depuis 1934 de la revue *Die Musik*, en est le responsable), et donnant plus d'importance à la danse moderne (Rosalia Chladek, Dorothee Günther et Valeria Kratina sont invitées à enseigner), en plus des cours de danse classique (Tatjana Gsovsky se joint aux autres professeurs) et de formation gymnique (Hinrich Medau donne des cours entre 1940 et 1942)²²⁷. Mais au printemps 1941, lorsque le maître de ballet Rudolf Kölling succède à Hanns Niedecken-Gebhard²²⁸, l'accent est remis sur l'éducation classique et la danse folklorique, tandis que la danse moderne est réduite à sa tendance gymnique. Le corps professoral est entièrement renouvelé avec de jeunes talents ayant commencé leur carrière sous le Troisième Reich²²⁹. La conséquence directe de ces orientations artistiques contradictoires est la médiocrité du niveau des étudiants. La direction du ballet du Deutsches Opernhaus se plaint en novembre 1938, du fait que l'école reste "un lieu d'occupation pour les chômeurs" et ne permet pas d'éduquer des danseurs professionnels capables d'être engagés au théâtre²³⁰.

B. Les éminences grises de la danse

1. Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt : idéologues et carriéristes

Si le programme des cours de danse n'est pas assuré avec constance durant les neuf ans de l'existence du Centre allemand des maîtres de danse, la formation idéologique atteste

226 Contrat de Hanns Niedecken-Gebhard signé par Rainer Schlösser, le 4 janvier 1940 (BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167).

Les fréquentes maladies de Rolf Cunz ont du influencer le déclin progressif de son pouvoir à la scène allemande de la danse. Les situations de conflit qu'il crée en permanence ne sont en outre pas très appréciées des autres administrateurs de la danse. Ses derniers courriers datent du début de l'année 1939. En 1943, il est rapporteur au Département de la presse culturelle de la Chambre littéraire du Reich ; Document Center de Berlin, RKK, dossier de Rolf Cunz, n° 2666/0001/68.

227 La revue officielle du Département de danse, le *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, publiée à chaque semestre, la liste des professeurs enseignant au Centre allemand des maîtres de danse.

228 Le contrat de Hanns Niedecken-Gebhard se termine le 31 mars 1941. Le ministère de la Propagande prévoit à la mi-février 1941 d'engager un maître de ballet exerçant dans un grand théâtre ; courrier du ministère de la Propagande, daté du 15 février 1941 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

229 Lotte Wernicke, qui est la plus ancienne enseignante, est assistée par Charlotte Richter pour les cours modernes ; on compte Käthe Hartung, Daisy Spies et Eduard Böttger parmi les huit professeurs de danse classique. La liste complète des professeurs est donnée dans un courrier de M. Reiner du ministère de la Propagande, le 25 mars 1942 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

230 Courrier du Deutsches Opernhaus du 4 octobre 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

en revanche d'une parfaite continuité. Gustav Fischer-Klamt et Fritz Böhme survivent à tous les changements de direction de l'école. Le premier est chargé entre 1937 et 1941 d'enseigner la "science de la race et de l'hérédité"²³¹. Le second donne, entre 1936 et 1945, des cours d'histoire de la danse et s'occupe de la bibliothèque et du centre d'archives de l'école. Il est par ailleurs rédacteur en chef, entre 1936 et 1944, de la revue officielle du Département de la danse, le *Deutsche Tanz-Zeitschrift*²³². Le Centre allemand des maîtres de danse joue pour les deux personnages un rôle fécond de laboratoire d'idées. Les années d'avant-guerre représentent pour eux une époque privilégiée au cours de laquelle ils élaborent une véritable réflexion nationale-socialiste sur la danse. Leur enseignement et leurs nombreuses publications donnent une assise intellectuelle à la politique de Rolf Cunz²³³.

Ces deux éminences grises de la danse bénéficient de la période de radicalisation idéologique de la politique culturelle qui fait suite aux Jeux olympiques. Leur ascension professionnelle constitue indéniablement une revanche sur l'influence passée de Rudolf von Laban. Gustav Fischer-Klamt lutte vainement depuis les congrès de la danse de Weimar pour imposer son système de notation contre celui du chorégraphe. Il échoue en 1933 à intégrer la mouvance Laban dans l'Association allemande pour l'éducation corporelle, transformée en organisme de "mise au pas"²³⁴. Il échoue de nouveau, un an plus tard, dans un projet de festival et de congrès de la danse qu'il prévoit d'organiser à Munich au début de l'été 1935. Au printemps 1934, la municipalité de Munich envisage favorablement le soutien de ce projet²³⁵. Mais le notateur est pris de court à l'automne par les premières actions culturelles de Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse. Le festival de danse de la Volksbühne de Berlin rend caduque son entreprise. Son échec est d'autant plus retentissant, que Rudolf von Laban refuse d'intégrer le groupe de danse Klamt dans le programme du festival. Il estime que son style relève plus de la gymnastique que de la danse artistique²³⁶. Cependant, le congrès de la

231 La liste des professeurs engagés au Centre allemand des maîtres de danse est publiée chaque semestre dans la revue officielle du Département de danse, le *Deutsche Tanz-Zeitschrift*.

232 Curriculum vitae de Fritz Böhme, établi par le Deutsches TzA de Cologne.

233 En 1937, Gustav Fischer-Klamt publie avec Rolf Cunz l'ouvrage collectif, *Le livre annuel de la danse allemande*. Son essai ("Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung"), ainsi que celui de Fritz Böhme ("Der Tanz der Germanischen Frühzeit"), y côtoient ceux des administrateurs de la Chambre de théâtre du Reich, Rolf Cunz ("Ein Wille - ein Weg. Rückblick und Ausschau"), Franz Büchler ("Die Entwicklung des Gesellschaftstanzes und seine Bedeutung im NS-Staate") et le Dr. Norbert Fitzthum ("Der Berufständliche Aufbau des Tanzwesens im deutschen Reich").

234 Lettres de Marie-Luise Lieschke adressées à Kurt Jooss, les 2 et 23 août 1933 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Folkwangschule Essen, 1929-1935".

235 Le congrès prévu par Gustav Fischer-Klamt est hautement politisé. Présidé et financé par la municipalité de Munich et les organisations culturelles locales du NSDAP, il prévoit de rassembler les groupes de danse moderne (Bode, Klamt, Laban, Wigman, etc.), quelques ensembles des théâtres de Berlin et Munich, les chœurs dansants, et des groupes de danses folkloriques. Gustav Fischer-Klamt le conçoit comme un lieu de débat où des thèmes, tels les rapports entre "le mouvement et la race", pourraient être discutés. Échange de courrier entre Gustav Fischer-Klamt, le conseil municipal de Munich et la Chambre de théâtre du Reich entre le 15 mai 1934 et le 27 novembre 1934 ; StA München, Kulturrat, Akt des Stadtrats des Landeshauptstadt München, n° 391.

236 Échange de courrier entre l'école Klamt et la Scène allemande de la danse en décembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, n° 245.

Communauté allemande de danse de mars 1938 sonne la revanche de Gustav Fischer-Klamt. Non seulement le travail du groupe de danse Jutta Klamt est unanimement soutenu²³⁷, mais le notateur se voit confier par Rolf Cunz la direction d'un fonds d'archives du mouvement dans le cadre des Archives de la danse de Fritz Böhme²³⁸. Contrairement à l'ancien bureau de notation d'Albrecht Knust, exclusivement consacré aux travaux de cinématographie Laban, le nouveau centre a une finalité historique. Il doit rassembler l'ensemble des systèmes de notation du mouvement depuis les premières recherches du XVI^e siècle jusqu'à la période contemporaine.

Le parcours de Fritz Böhme porte également les traces d'anciennes mésententes avec Rudolf von Laban. Ce dernier confie à l'écrivain en mai 1936 les cours d'histoire de la danse du nouvel Atelier allemand des maîtres de danse. Il s'empresse toutefois de lui indiquer que leurs fonctions respectives les exemptent de contacts professionnels : "Vous n'avez rien à faire directement avec moi, je plane sur l'ensemble comme un esprit dirigeant"²³⁹. Par la suite, Fritz Böhme appuie le processus de mise à l'écart du courant labanien. Critique à l'égard des chœurs dansants, il écrit le 24 août 1937 à Rolf Cunz pour dénoncer l'appartenance du mari de Marie-Luise Lieschke au Rotary Club²⁴⁰. Son influence au Centre allemand des maîtres de danse prend de l'ampleur sous le ministère Cunz. Avec la création des Archives de la danse fin février 1937, ses trois heures de cours théoriques hebdomadaires se doublent de deux heures de travail quotidien supplémentaires²⁴¹. Son salaire mensuel augmente régulièrement à partir de cette époque. Évalué à 150 RM en 1936, il passe à 250 RM en avril 1937²⁴², outre les 125 RM du travail de rédaction du *Deutsche Tanz-Zeitschrift*²⁴³. Celui-ci atteint la somme globale de 500 RM en août 1940²⁴⁴, monte jusqu'à 700 RM²⁴⁵ en avril 1942 et culmine à 800 RM en avril

237 La participation du groupe Klamt est décrite dans le compte-rendu du congrès (DB Leipzig, "Bericht von der Werk- und Arbeitstagung der "Deutschen Tanzgemeinschaft" vom 19-22 März 1938 im "Haus des Deutschen Sports" auf dem Reichsportfeld", n° Za 25 357, p. 16). Le chef du sport du Reich, M. Tschammer, gratifie à la même époque Jutta Klamt pour sa méthode éducative (courrier adressé le 8 mars 1938 à Jutta Klamt ; StA München, Direktoriums-Akten des Stadtsrat, Kulturamt, n° 378).

238 DB Leipzig, "Bericht von der Werk- und Arbeitstagung der "Deutschen Tanzgemeinschaft" vom 19-22 März 1938 im "Haus des Deutschen Sports" auf dem Reichsportfeld", n° Za 25 357, p. 8.

239 "Mit mir haben Sie direkt nichts zu tun, ich schwebe über dem Ganzen als Leitender Geist", rapport par Fritz Böhme d'un appel téléphonique le 4 mai 1936 ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives".

240 Fritz Böhme accompagne sa lettre d'un article de journal annonçant que la double appartenance au NSDAP et au Rotary-Club n'est plus admise par le régime ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

241 Contrat entre Fritz Böhme et les Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz, le 14 mai 1936 ; courrier de Rolf Cunz à Fritz Böhme, daté du 22 février 1937 ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives".

242 Le montant des salaires de Fritz Böhme est précisé dans la correspondance de l'école de danse destinée à Fritz Böhme, les 14 mai 1936 et 1er avril 1937 ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives".

243 Collection privée Elisabeth Böhme, Berlin-Steglitz, "Durchschn. Monatseinkünfte der Jahre 1937-1939".

244 Courrier d'Adolf Ebrecht à Fritz Böhme, daté du 1er août 1940 ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives".

245 Notice de M. Reimer du ministère de la Propagande, datée du 25 mars 1942, indiquant les salaires des professeurs de l'école de danse ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

1944²⁴⁶. En janvier 1944, l'écrivain est chargé par le gérant Adolf Ebrecht d'organiser la permanence de l'école en cas d'évacuation sur ordre de Goebbels²⁴⁷. L'école est effectivement transférée le mois suivant en Tchécoslovaquie, dans la région des Sudètes. Les élèves et la famille Böhme s'installent non loin de Karlsbad, au château de Seeberg, réquisitionné pour l'occasion par le ministère de la Propagande. Fritz Böhme assure le fonctionnement de l'école jusqu'à sa fermeture en octobre 1944²⁴⁸.

Durant ces années, l'écrivain dispose d'un vaste capital de confiance dans la Chambre de théâtre du Reich et auprès des danseurs. L'anniversaire de ses soixante ans est célébré en juin 1941, en présence de l'Intendant de la Chambre de théâtre, M. Wiedenfeld, qui est chargé de transmettre les vœux du Président Ludwig Körner²⁴⁹. Une brochure est publiée à cette occasion, rassemblant les articles de critiques de danse proches de l'écrivain (Beda Prilipp, Alfred Jürgens et Johannes Günther), un dessin humoristique d'Harald Kreutzberg et les signatures de nombreux danseurs, invités pour la circonstance (Rosalie Chladek, Jutta Klamt, Lizzie Maudrik, Aurell von Milloss, Lola Rogge, Max Terpis, Lotte Wernicke, Mary Wigman)²⁵⁰.

L'ascension de Fritz Böhme au Centre allemand des maîtres de danse s'explique exclusivement par son travail aux Archives de la danse. Ce fonds est l'oeuvre de sa vie. Jaloux des actions du mécène Rolf de Maré, il juge que les Archives internationales de la danse à Paris mettent en péril le patrimoine allemand. Il craint que les oeuvres de ce dernier ne soient progressivement captées par les AID, au point que les danseurs allemands devront se déplacer à Paris pour les consulter²⁵¹. L'ouverture des Archives de la danse à la Chambre de théâtre représente donc pour Fritz Böhme le moyen de relever ce défi. Il espère rassembler, pour la

246 Fritz Böhme est augmenté de 100 RM supplémentaires à partir du 1er avril en raison de son "activité de propagande" dans les Sudètes (courrier de la Deutsche Tanzbühne à Fritz Böhme, daté du 14 avril 1944 ; collection privée de Elisabeth Böhme, Berlin-Steglitz). Fritz Böhme poursuit par ailleurs ses activités de journaliste indépendant, notamment au *Deutsche Allgemeine Zeitung* et dans différentes émissions de radio. Ceci lui rapporte en moyenne 193 RM par mois entre 1937 et 1939 (collection privée Elisabeth Böhme, Berlin-Steglitz, "Durchschn. Monatseinkünfte der Jahre 1937-1939").

247 Courrier d'Adolf Ebrecht à Fritz Böhme, daté du 15 janvier 1944 ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives".

248 Courrier de Fritz Böhme au bureau du travail de Karlsbad, daté du 12 novembre 1944 ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives". Les enseignants de l'école sont engagés dans les usines d'armement. Fritz Böhme s'installe avec sa famille dans la petite ville de Bernklau. Il reçoit jusqu'à la mi-avril 1945 des subventions spéciales par le bureau du travail de Karlsbad ; collection privée d'Elisabeth Böhme, Berlin-Steglitz.

249 "Fritz Böhme 60er. Geburtstag - Festakt in der Deutsche Tanzschule Berlin", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1941, n° 6.

250 Collection privée d'Elisabeth Böhme, Berlin, "Fritz Böhme zum 60. Geburtstage".

251 Fritz Böhme expose son point de vue le 24 mai 1937 dans une notice faisant le point sur les Archives de la danse, "Der augenblickliche Stand der Arbeiten am Archiv der "Deutschen Meister-Stätten für Tanz" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244. L'affirmation de Fritz Böhme relève plus d'une forme de nationalisme exacerbé, que d'un constat objectif. La collection des Archives internationales de la danse, conservée actuellement à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, est pauvre et extrêmement incomplète sur les oeuvres du patrimoine allemand.

première fois dans l'histoire, la totalité des documents littéraires et iconographiques concernant la danse et les danseurs en Allemagne. Le premier fonds qu'il constitue est composé d'une partie de la collection d'Albrecht Knust, commencée dans le cadre de l'ancien bureau de notation²⁵², mais surtout de sa propre bibliothèque débutée en 1916²⁵³. En novembre 1937, il s'adresse à Rainer Schlösser pour que la Chambre de théâtre mette à disposition des Archives l'ancienne bibliothèque de l'Académie d'enseignement de l'art de la danse (*Akademie der Tanzlehrkunst*)²⁵⁴. Cette bibliothèque, constituée à la fin du XIX^e siècle par le maître de ballet Amint Freising, est sans possesseur depuis la dissolution de l'Académie²⁵⁵. Fritz Böhme juge que la collection revient de droit au Département de la danse, les anciens membres de l'Académie (pour la plupart les danseurs de l'Opéra de Berlin) étant désormais intégrés à la Chambre de théâtre. Par ce biais, plus de 450 ouvrages et 400 *libretti* viennent approvisionner en mai 1938, les possessions du ministère de la Propagande²⁵⁶. Le budget spécial accordé à partir de cette époque aux Archives de la danse permet à Fritz Böhme de compléter sa collection²⁵⁷. Lorsque les locaux de l'école de danse sont détruits par les bombardements de la nuit du 1^{er} au 2 mars 1943, l'écrivain estime à 250 000 RM la valeur globale de ses archives²⁵⁸. Dans les deux années suivantes, il voyage dans toute l'Europe (notamment en Hollande) aux frais du ministère de la Propagande pour remplacer son oeuvre détruite²⁵⁹.

252 "Der augenblickliche Stand der Arbeiten am Archiv der "Deutschen Meister-Stätten für Tanz" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244.

253 Notice de Fritz Böhme, écrite au début de l'après-guerre, relatant l'histoire des Archives de la danse ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives".

254 Courrier de Fritz Böhme à Rainer Schlösser, daté du 21 novembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238.

255 L'Académie der Tanzlehrkunst a été fondée en 1873 par les maîtres de ballet Amint Freising, Friedrich Albert Zorn et Viktor M. Reif.

256 L'accord est donné dans un courrier du Dr. Lang du ministère de la Propagande au président de la Chambre de théâtre, daté du 23 mai 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246. La collection est décrite brièvement par Fritz Böhme dans la demande qu'il a formulée en novembre 1937 à Rainer Schlösser.

257 Budget du Centre allemand des maîtres de danse évalué de Ebrecht le 23 novembre 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives".

258 Le ministère de la Propagande n'aurait versé que 40 000 RM en guise de dédommagement ; Notice de Fritz Böhme, écrite au début de l'après-guerre, relatant l'histoire des Archives de la danse ; TzA Köln, fonds Fritz Böhme, "Arbeitsvertrag Fritz Böhme - Meisterwerkstätten. Entstehung eines Tanzarchives". Les bâtiments sont entièrement détruits par une centaine de bombes. Seuls restent un certain nombre d'armoires, trois pianos, quelques prises du photographe Enkelmann et des costumes. L'ironie du sort veut que les bustes de Goebbels et de Hitler aient été préservés. Les Archives de la danse comprenaient, outre une immense bibliothèque, une collection complète des programmes de danse allemands durant la seconde guerre mondiale, une collection de librettos, incluant notamment les musiques des chorégraphies des Jeux olympiques, un fonds d'archives consacré à Noverre, un autre consacré à Mary Wigman et confié par la chorégraphe elle-même, une chronologie des événements de danse depuis le Moyen Age, plus de cinquante dossiers sur des personnalités de la danse, incluant des correspondances privées, des programmes de spectacles et de cours, une collection de diapositives, de photographies et de films, l'ensemble des manuscrits non publiés de Fritz Böhme, les notes de cours des professeurs du Centre allemand des maîtres de danse, etc. La description des Archives de la danse est donnée dans un bilan fait par Fritz Böhme le 24 mai 1937 ("Der augenblickliche Stand der Arbeiten am Archiv der "Deutschen Meister-Stätten für Tanz" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 244) et dans un courrier qu'il adresse à Frida Holst, le 2 mars 1943 (TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep. 019/II.a/Nr. 77).

259 Notice de M. Reimer du ministère de la Propagande, datée du 2 juillet 1943 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 154.

2. L'histoire de la danse à l'Atelier des maîtres-danseurs

Les activités éditoriales et d'enseignement de Fritz Böhme et de Gustav Fischer-Klamt visent exclusivement à mettre en place les fondements d'une histoire "germanique" de la danse. Hanté par la question de l'identité culturelle allemande, Fritz Böhme désire mettre fin à l'idée que "La danse allemande n'a joué qu'un rôle assez humble dans l'histoire générale de la danse"²⁶⁰. L'idéologie nationale-socialiste lui permet de renverser les perspectives. En 1933, il estimait que la danse, telle qu'elle est conçue dans la civilisation occidentale (c'est à dire le ballet classique), ne pouvait être un moyen d'identification pour la culture allemande. Il cherchait à lui substituer un modèle mi-folklorique, mi-moderne, capable de répondre à une définition nationaliste de la culture. En 1936, son raisonnement est plus extrême. L'écrivain envisage de réécrire entièrement l'histoire de la danse à la lumière de la *Weltanschauung* nazie.

Une histoire cyclique

Ceci se traduit en premier lieu, par une entreprise de récupération de la tradition de la pensée allemande. Fritz Böhme fait ce choix en toute lucidité : "Les véritables acquis du passé sont valables dans la mesure où ils expriment l'être et le caractère de notre peuple, ainsi que le commandement de l'heure présente"²⁶¹. Lui et Gustav Fischer-Klamt se fondent sur la conception cyclique ou organique de l'histoire, développée depuis le XVIII^e siècle dans la philosophie allemande et vulgarisée par Oswald Spengler. Éternel retour, l'histoire se déroule en cycles pareils à des saisons, où alternent des périodes d'apogée, de décadence et de renaissance. Suivant ce schéma, l'histoire du mouvement "germanique" commencerait à l'âge de bronze, poursuivrait son ascension sous l'antiquité, dégénérerait avec le christianisme, puis renaîtrait lentement à l'époque du romantisme pour culminer enfin sous le nazisme. Le Troisième Reich incarne donc le sommet d'un nouveau cycle dont les racines remontent à l'âge de bronze. D'après Fritz Böhme, la révolution nationale-socialiste a eu pour équivalent dans le domaine de la danse, "la renaissance de nouvelles forces originelles". L'écrivain commence fréquemment ses cours par des citations tirées des conférences d'Hitler et de Goebbels, comme pour signifier l'influence directe de ces personnages sur le cours de l'histoire du mouvement²⁶². Selon Gustav Fischer-Klamt également, le Troisième Reich marque "le début

260 "Der deutsche Tanz (...) hat in der Weltgeschichte des Tanzes eine recht bescheidene Rolle gespielt" ; Fritz Böhme, "Der Tanz der germanischen Frühzeit", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, 1937, Berlin, Dorn, p. 31.

261 "Die wirklichen Errungenschaften der Vergangenheit, sofern sie unserem Volkswesen und Volkscharakter und dem Gebot der augenblicklichen Stunde entsprechen (...) wäre Vergendung" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, p. 32.

262 Plan de cours d'histoire de la danse pour le semestre de l'été 1939, daté du 7 juin 1939 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Tanztheorie - Deutsche Meisterstätten für Tanz".

du temps où les lois du mouvement occidental sont remplacées par la loi nordique"²⁶³. Il estime que "le peuple est devenu plus actif dans l'exercice des forces globales de l'homme (...)"²⁶⁴.

Pour les deux personnages, cette reconnaissance de l'importance du corps dans l'éducation nazie est héritière de deux modèles culturels : la civilisation celtique et l'antiquité grecque et égyptienne. Fritz Böhme mène des recherches approfondies sur les lieux de culte des Celtes situés en Bretagne et dans le sud de l'Angleterre. Selon lui, les pratiques religieuses celtes montrent "la voie vers une conception globale de la danse allemande"²⁶⁵. Elles se caractérisent par "la croyance solaire et l'attachement à la terre, une clarté dans le regard autour de soi, la force de créer une forme puissante (...), le jeu simultané du rythme et du geste (...), l'unité de la danse et de l'expression théâtrale"²⁶⁶. Gustav Fischer-Klamt s'appuie sur les recherches de son confrère, pour affirmer que c'est à l'époque de "l'âge de bronze germanique" qu'a été expérimentée "la naissance du mouvement total conforme à la nature humaine"²⁶⁷.

"L'espace grec nordique" et la civilisation égyptienne constituent un second modèle de référence. Gustav Fischer-Klamt prend exemple sur "les Jeux grecs d'Olympie en l'honneur du dieu Zeus (et) les danses des prêtres égyptiens construites sur le parcours des étoiles"²⁶⁸. L'ensemble de ces rites a favorisé, selon lui, la réalisation de "l'ordre naturel total" dans le mouvement²⁶⁹. Parmi les trois fonctions attribuées à la danse par "les hautes cultures" - le service de la religion, de l'éducation et de l'armée -, il attache plus d'importance à la première : "La vraie signification de la danse se trouvait dans son rôle culturel, lorsque la danse était placée au centre des manifestations symboliques et garantissait le sens véritable de tous les événements importants de la vie du peuple (...). La communauté dansante pouvait ainsi elle-même se rapprocher de la terre et de Dieu"²⁷⁰. Fritz Böhme souligne également dans ses cours la

263 "(...) Am Beginn der Zeit, in der auch bewegungsgemäss das westliche Bewegungsgesetz von dem nordischen Gesetz abgelöst wird" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 650.

264 "Das Volk ist selbst in der "Übung" der gesamt menschlichen Kräfte aktiver geworden (...)" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 88.

265 "Der Weg einer Gesamtdarstellung des deutschen Tanzes (...)" ; Fritz Böhme, "Der Tanz der germanischen Frühzeit", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, 1937, Berlin, Dorn, p. 53.

266 "(...) Dieser sonnengläubigen Erdverbundenheit, die Klarheit im Umsichschauen und die Kraft, sich eine starke, artentsprechende Gestalt zu geben (...), das Zusammenwirken von Rhythmus und Geste (...), die Einheit von Tanz und Schauspiel" ; Fritz Böhme, "Der Tanz der germanischen Frühzeit", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, 1937, Berlin, Dorn, p. 53.

267 "(...) der menschlichen Natur entsprechende Totalität bewegungsmässige Verlebendigung" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 651.

268 "Die altgriechischen Nationalspiele zu Olympia zu Ehren des Gottes Zeus (...), die ägyptischen Priester und ihre Tänze vom Lauf der Gestirne abgeleitet (...)" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 89.

269 "Die natürliche Totalitätsordnung" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 652.

270 "Der Tanz hatte eine kultische Vorzugsstellung, er stand im Mittelpunkt der symbolischen Handlungen und sicherte allen wichtigen Ereignissen des völkischen Lebens die wahre Bedeutung. (...) Die tanzende

dimension magique des rituels antiques²⁷¹. Ce penchant répond à leur aspiration à restaurer la dimension sacrée de l'art dans la vie collective, déjà exprimée dans leurs écrits antérieurs.

Le dédain avec lequel Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt traitent l'époque chrétienne est directement lié à la perte des attributs sacrés de la danse. Ils donnent une lecture vitaliste de la "décadence chrétienne". Avec l'introduction de la pensée dualiste, le corps est devenu l'enjeu d'une lutte entre les principes du bien et du mal, de l'esprit et de la matière. La danse a été reléguée à la sphère profane de la société. Gustav Fischer-Klamt surtout, répudie la morale chrétienne qui impose le salut de l'âme par l'ascension spirituelle, au mépris du monde sensible. Cette hiérarchie est pour lui contraire à la conception de la totalité harmonieuse du corps, de l'âme et de l'esprit²⁷². Le christianisme est selon lui, responsable de la perte de "la signification *völkisch*" du danseur²⁷³. Cette époque ne signifie rien d'autre que "2000 ans de discussions" : "Après le déclin de l'épanouissement grec, l'attention pour le corps s'est transformée en proscription et mépris du corps. L'art de la danse a été réduit à une parade et une mise en scène du corps. L'Église est devenue l'ennemie de la danse avec son éducation tournée contre le corps"²⁷⁴.

A cette condamnation s'ajoute celle de la civilisation technique. Fritz Böhme fait du ballet classique le spectre du rationalisme cartésien. La réflexion de Gustav Fischer-Klamt est plus globale. Selon lui, "Une rue droite, qui coupe un paysage sans tenir compte de ce dernier, détruit son rythme"²⁷⁵. La révolution industrielle du XIX^e siècle a accentué dans tous les domaines, dans l'économie, dans l'éducation, comme dans l'art et la science, le processus de "destruction de la vie comme totalité". Ce processus débouche sur ce que le poète Ernst Moritz

Gemeinschaft war sich selbst, der Erde und Gott näher" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 89.

271 Plans de cours d'histoire de la danse de 1939 et de 1940 ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Tanztheorie - Deutsche Meisterstätten für Tanz".

272 La critique vitaliste du christianisme, présentée par Gustav Thibon (*La science du caractère. L'oeuvre de Ludwig Klages*, Paris, Desclée de Brower et Cie, 1933, p. 188-193), touche principalement à la doctrine morale du catholicisme, particulièrement influencée par les courants rationalistes et empiristes au XVIII^e siècle. Elle néglige cependant deux faits fondamentaux. D'une part, la conception dualiste de la nature humaine a émergé avec le chamanisme grec entre le VI^e et le V^e siècle avant Jésus-Christ, donc bien avant l'ère chrétienne. D'autre part, si le christianisme hérite partiellement de la conception grecque de l'immortalité de l'âme (Saint Augustin), elle en inverse les perspectives. Contrairement à la philosophie grecque qui distingue le corps mortel de l'âme immortelle, le christianisme croit en la résurrection du corps par l'esprit. Le corps et l'âme ne sont donc pas séparés, mais appelés à s'unir dans une même réalité divine.

273 "Durch die Ausschliessung des Tänzers von Erziehung und Kult wurde er heimatlos, er verlor seine völkische Bedeutung" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 89.

274 "2000 Jahre währte die Auseinandersetzung (...). Die Leibachtung wandelt sich in Leibächtung und Leibmissbrauch. Die Tanzkunst (...) wird jetzt zur Schau- und Leibdarstellung erniedrigt. Die Erziehung nimmt eine leibfeindliche Stellung ein und die Kirche wird zum Tanzfeind (...)" ; Gustav Fischer-Klamt, "Weltanschaulicher Appell an das deutsche Tänzertum", in *Die Musik*, mai 1936, n° 8, p. 565.

275 "Wie eine gerade Strasse rücksichtslos die Landschaft durchschneidet, den Rhythmus dieser Landschaft störend, so (...)" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 85.

Arndt nomme "la tragédie de la nation allemande", et que Gustav Fischer-Klamt traduit par "L'affaiblissement de la vie organique du peuple". La civilisation technique a eu pour conséquence "la perte du sentiment communautaire", la division de la société "en groupes particuliers, cliques, classes et sectes" et l'isolement des institutions et de leurs manifestations"²⁷⁶. Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt ont une vision panthéiste du monde. La beauté de la nature est pour eux la manifestation parfaite de l'unité divine. A l'opposé des philosophes dualistes, pour qui le monde est dominé par deux principes contraires, ils ont le sentiment de l'unité fondamentale de toute chose.

C'est pourquoi, ils ne retiennent de la période contemporaine que les courants de pensée ayant favorisé l'accomplissement du concept de totalité. Les penseurs et les poètes du romantisme, que Gustav Fischer-Klamt surnomme les "philanthropes allemands", ont, les premiers, favorisé l'émergence d'une éducation qui tient compte de l'union du corps et de l'esprit²⁷⁷. Tel un précurseur, Heinrich von Kleist a su, avec son *Théâtre de marionnettes*, mettre en valeur "une loi du mouvement organique qui était parfaite dans ses correspondances avec les manifestations de la nature"²⁷⁸. Les recherches sur les réformes du ballet menées par Jean-George Noverre au XVIII^e siècle s'inscrivent également dans ce courant. Selon eux, 90 % des propositions du maître de ballet sur l'émancipation des formules d'école et l'importance des mouvements spirituels n'ont pas été réalisées et méritent d'être exploitées²⁷⁹. Enfin, le mouvement gymnique nationaliste, dirigé par Friedrich Ludwig Jahn au début du XIX^e siècle, confirme les prémices de cette progressive libération de "la domination des lois occidentales du mouvement"²⁸⁰. Ces références constituent pour Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt les différentes bornes du vaste courant romantique de réaction à la tradition platonicienne. Contrairement à Platon qui voulait exclure les arts et les mythes de la cité, jugeant que ceux-ci étaient néfastes à la sagesse collective²⁸¹, les deux auteurs aspirent à la fusion entre l'art et la vie, la symbiose entre le mythe et la réalité. Nostalgiques de l'univers sacré qui enveloppait les cultures celtiques et antiques, ils attendent le retour d'un cycle analogue de l'histoire. Les oeuvres de Arndt, de Jahn, de Kleist et de Noverre sont, entre autres, les signes avant-coureurs de ce retour.

276 "Die Tragödie des Deutschen Volkes" ; "(...) Erstarrung des organischen Lebens (eines Volkes)" ; "Der Mensch mit gestörter Ganzheit verliert die Gemeinschaftsfähigkeit" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 86-88.

277 Gustav Fischer-Klamt fait allusion à Ernst Moritz Arndt et très probablement à Johann Gottlieb Fichte, deux poètes nationalistes appréciés des nazis ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 90.

278 "(...) Eine Lehre von der organischen Bewegung, die in der Naturschau vollkommen war" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 90.

279 Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 96.

280 "(...) Diktat des westlichen Bewegungsgesetzes" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 649.

281 Voir pour la présentation du platonisme, Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 32.

Ce découpage de l'histoire en cycles d'apogée et de décadence n'a rien d'original. Les livres de classe du régime nazi annoncent une périodisation analogue avec un âge d'or germanique qui se serait étendu entre 1800 et 800 avant Jésus Christ et qui se serait prolongé jusqu'à l'époque de la gloire de Sparte et de Rome. Les racines culturelles du nazisme y sont également présentées selon le registre des penseurs du nationalisme romantique²⁸². La singularité de l'interprétation de Fritz Böhme et de Gustav Fischer-Klamt se trouve en réalité, dans le fait qu'ils sont les premiers à appliquer de façon systématique, la conception nazie de l'histoire à l'histoire du mouvement.

Une histoire raciale

Cette recherche impérieuse des racines d'une histoire "germanique" du mouvement ne peut se comprendre en dehors de son mythe fondateur, le concept de race. En 1933, Fritz Böhme juge qu'il est temps "d'instaurer également dans le domaine de la danse l'alliance entre le mouvement et la race, de faire de l'art de la danse l'expression de la sensibilité populaire"²⁸³. Un an plus tard, il déclare que la danse est une expression du génie et de la puissance expressive de la race²⁸⁴. En 1936 enfin, il reconnaît qu'avec l'avènement du nazisme, "l'importance capitale de la question raciale est de plus en plus reconnue par la population et intégrée dans sa façon de sentir"²⁸⁵. Gustav Fischer-Klamt est celui qui pousse le plus en avant la réflexion sur la définition raciale du mouvement. Ses propres travaux sur la notation du mouvement et les recherches scientifiques du nazisme, lui ont permis d'établir l'existence d'un "lien entre le mouvement humain et la dynamique raciale des peuples"²⁸⁶. Selon lui, "la danse est profondément enchâssée dans le domaine de la vie *völkisch*"²⁸⁷. Ce qui caractérise un mouvement, "l'importance de la forme, de l'expression, du rythme et la relation entre cette trilogie est différente pour chaque race et immuable à l'intérieur de chaque race"²⁸⁸. Les six

282 Voir sur ce thème Gilmer W. Blackburn, *Education in the Third Reich, Race and History in Nazi Textbooks*, New York, State University of New York Press, Albany, 1985, p. 13-18, p. 51-57.

283 Fritz Böhme, "Wachsen und Gestalten", in *Kontakt*, août 1933.

284 Fritz Böhme, "Le ballet est-il allemand ?", in *Les Archives Internationales de la Danse*, 15 juillet 1934, n° 3, p. 104 (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25 avril 1933).

285 "Die Wesentlichkeit der Rassefrage wird in steigendem Masse auch von den Volksgenossen erkannt oder in das Fühlen aufgenommen (...)" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 30.

286 "(...) Die Bindung der menschlichen Bewegung an die rassische Dynamik der Völker" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 649.

287 "(...) Der Tanz ist tief in die Bezirke völkischen Lebens eingefügt" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 85.

288 "Sowohl die Stellung der Form oder des Ausdrucks oder des Rhythmischen, als auch das Verhältnis der drei zu- untereinander, sind bei jeder Rasse anders. Innerhalb der Rasse aber unverrückbar" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 652.

racés qu'il distingue parmi le peuple allemand expriment notamment six ordres du mouvement²⁸⁹.

Les conclusions auxquelles aboutissent Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt sont inséparables également de leur réflexion sur le concept d'âme. Fritz Böhme, qui est attiré dans les années 1920 par le chamanisme et la philosophie grecque, lui donne une définition métaphysique : "l'âme, c'est l'Etre en mouvement" ; "le mouvement humain, c'est le royaume infini et incommensurable de l'âme". Il considère le mouvement corporel comme la plus forte émanation de l'âme. De la même façon, une oeuvre d'art est pour lui "un signe de l'âme". Celle-ci se forme à travers un cheminement qui va de la matière vers Dieu²⁹⁰. La réflexion de l'écrivain, qui s'inspire du credo expressionniste de la nécessité intérieure, s'adresse à l'époque à l'individu universel. Mais elle s'émancipe progressivement de son ancrage humaniste, et dérive vers la notion de type. L'unité primordiale n'est plus l'individu unique et singulier, mais l'homme ethnique et biologique déterminé par son appartenance raciale. Le mouvement de l'âme n'est donc plus seulement le signe d'une relation au divin. Il s'incarne aussi dans une forme spécifique qui est conditionnée par l'héritage racial. Le mouvement du corps devient alors le réceptacle direct du "mouvement racial" de l'âme. Gustav Fischer-Klamt considère également que "la danse est l'une des expressions les plus puissantes de l'âme de la race allemande"²⁹¹. La danse est déterminée par la "loi de la nature". Elle est à la fois attirée vers le bas, par sa dépendance raciale, et appelée vers le haut, par sa relation avec les puissances divines²⁹². Le mouvement de la danse émerge ainsi au cours d'un "cheminement depuis l'âme raciale jusqu'à la naissance de la forme, de l'expression et de la rythmique dans la plastique humaine"²⁹³. Le terrain pour la créativité de la danse se situe donc exclusivement pour Gustav Fischer-Klamt dans "l'épanouissement du patrimoine héréditaire"²⁹⁴.

Son interprétation n'est pas éloignée de celle faite par Rosenberg de la pensée de Maître Eckhart sur le concept d'âme. Selon Maître Eckhart, un dominicain qui vécut entre l'Allemagne et la France au XIII^e siècle, l'âme est unie à Dieu par un archétype éternel, déposé en son point

289 Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 98.

290 "Seele ist Sein als Bewegung (...). Menschliche Bewegung wird (...) zum unbegrenzter, unmessbaren Reich der Seele (...) Kunstwerk ist Zeichen der Seele (...) Bewegung heisst Weg der Materie zu Gott" ; Fritz Böhme, *Entsiedlung der Geheimnisse. Zeichen der Seele zur Metaphysik der Bewegung*, Berlin, Kinetischer Verlag, 1928, p. 11, p. 26, p. 31.

291 "Der Tanz (...) ist stärkster Ausdruck der deutschen Rassenseele" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 649.

292 Gustav Fischer-Klamt, "Rassengebundene Tanzerziehung", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, octobre 1936, n° 3, p. 143.

293 "Der Weg von der Rassenseele bis zur Bildung der Form, des Ausdruck und des Rhythmischen in der menschlichen Gestalt (...)" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 649.

294 "Tanz ist Mittel der Erbgutentfaltung" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 99.

le plus intérieur. Elle doit pour rejoindre Dieu, suivre un itinéraire mystique qui transcende tout l'univers créé. L'âme s'éprouve donc dans une expérience mystique totalement désincarnée²⁹⁵. Rosenberg récupère le principe de l'archétype divin et lui substitue celui de l'empreinte raciale. Pour lui, "la race est la figure extérieure d'une âme déterminée"²⁹⁶. Le voyage de l'âme n'a plus pour but l'union mystique avec Dieu, mais la réalisation du mythe aryen. Le mythe prend la place du divin. Ainsi, l'âme éprouve sa liberté, non plus à travers la transcendance, mais au contraire par un cheminement vers la "*Gestalt*" (forme, figure, configuration, incarnation), une *Gestalt* plastiquement déterminée par la race. Philippe Lacoue-Labarthe analyse de cette façon l'interprétation de Rosenberg : "L'âme s'engendrant de son propre rêve, ce n'est au fond pas autre chose que le Sujet absolu, auto-créateur, un sujet qui n'a plus seulement une position cognitive (comme celui de Descartes), ou spirituelle (Eckhart), ou spéculative (Hegel), mais qui rassemblerait et transcenderait toutes ces déterminations dans une position immédiatement et absolument "naturelle" : dans le sang et dans la race"²⁹⁷.

Le but ultime poursuivi par Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt rejoint donc celui de l'idéologie nationale-socialiste : préserver la race aryenne et imposer sa domination civilisatrice. En élaborant une théorie raciale du mouvement, ils espèrent pouvoir aménager à leur tour un "espace vital" pour la danse allemande. Fritz Böhme écrit en 1936 : "Nous devons travailler au défrichage (colonisation) du domaine de la danse, comme si nous étions seuls"²⁹⁸. Gustav Fischer-Klamt renchérit à la veille du second conflit mondial en revendiquant "l'idée pan-allemande de la danse"²⁹⁹. Il se félicite du principal succès de la politique culturelle du national-socialisme, à savoir "le limogeage de l'élément racial étranger (aussi bien les danseurs juifs que les "critiques" juifs)"³⁰⁰.

Les deux écrivains estiment que l'art est le miroir du caractère sain de la vie d'un peuple. Selon Gustav Fischer-Klamt, toute dégénérescence raciale implique un déclin national. Il existe une relation de cause à effet entre l'ascension ou la décadence d'un peuple, et l'épanouissement ou le déclin de l'art de la danse³⁰¹. La préservation de la "pureté" de la danse allemande peut donc contribuer à la régénération de la race aryenne. Déjà, en 1933, Fritz Böhme affirmait à

295 M. de Gandillac, "La Dialectique de Maître Eckart", in *La Mystique rhénane*, Actes du Colloque de Strasbourg, mai 1961, Paris, 1963.

296 Alfred Rosenberg, *Le mythe du XXème siècle*, 1930, cité par Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy.

297 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 66.

298 "An der Erschliessung des Tanzgebiets müssen wir arbeiten, als ob wir nur allein da wären" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 32.

299 "Die grossdeutsche Tanzidee" est le titre de son article publié dans *Die Musik* en juillet 1939.

300 "(...) Die Ausschaltung des fremdrassigen Elementes (sowohl der jüdischen Tänzer als auch der jüdischen "Kritiker")" ; Gustav Fischer-Klamt, "Die grossdeutsche Tanzidee", in *Die Musik*, juillet 1939, n° 10, p. 648.

301 "(...) Aufsteigende Völker verfügten immer über eine hochentwickelte Tanzkunst. Dagegen geht dem völkischen Zerfall immer der Niedergang der Tanzkunst voraus" ; Gustav Fischer-Klamt, "Weltanschaulicher Appell an das deutsche Tänzertum", in *Die Musik*, mai 1936, n° 8, p. 565.

propos de la danse de société : "Il ne faut pas nier la pulsion rythmique originelle de l'individu (...). Si le rythme est empêché, il devient malade et se transforme en des manifestations explosives et confuses. Il ne doit donc pas être négligé, car le mouvement rythmique est un puissant véhicule d'influences. Lorsqu'il est sous la coupe d'hommes irresponsables, alors s'introduisent dans la vie du peuple des effets qui sont tout sauf constructifs, unifiants, et fortifiants"³⁰². Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt s'appuient ici sur les recherches sociologiques des décennies précédentes qui établissent une analogie biologique entre le fonctionnement du corps humain et celui de la société. Cette dernière est la métaphore d'un corps physique. Elle est reliée à toutes ses parties par des liens organiques. Si les deux écrivains puisent indéniablement dans les réflexions d'Othmar Spann, ils sont plus proches de l'interprétation raciale qu'en fait Rudolf Bode³⁰³. Ses premiers écrits des années 1910 visaient déjà à démontrer que le mouvement était un indicateur du caractère sain du corps du peuple³⁰⁴.

Une histoire éthique

L'entreprise de réécriture de l'histoire du mouvement menée par les deux écrivains ne consiste donc pas simplement à "mettre au pas" cette histoire en la replaçant dans le contexte politique du nazisme et de ses racines culturelles. Elle vise, bien au-delà, à faire de l'histoire de la danse une partie intégrante de la vision du monde nazie. Ils ont définitivement troqué leur mysticisme communautaire des années 1920 contre celui totalitaire du national-socialisme. Ils entendent faire du danseur, la figure de proue de l'homme nouveau, l'incarnation parfaite du mythe aryen. Ils ont trouvé dans l'idéologie nationale-socialiste les outils efficaces de leur combat qui leurs faisaient défaut jusqu'alors. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy expliquent dans leur essai sur *Le mythe nazi*, la logique totalitaire du nazisme : "Le nazisme est avant tout "formation et accomplissement de son image *weltanschaulich*", c'est-à-dire construction et conformation du monde selon la vision, l'image du créateur de formes, l'Aryen (...). Le monde aryen devra être beaucoup plus qu'un monde soumis et exploité par les Aryens : il devra être un monde devenu aryen"³⁰⁵. C'est expressément ce but que poursuivent Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt. A terme, ils veulent imposer au monde une gestuelle restaurée dans ses origines germaniques et dont la "danse allemande" doit devenir le flambeau.

302 "Nicht zu negieren ist der rhythmische Grundtrieb des Menschen (...). Behindert aber erkrankt er und führt zu explosiven Erscheinungen und Verwirrungen. Er darf vor allem deshalb nicht übersehen werden, weil die rhythmische Bewegung ein starker Träger von Wirkungen ist. Wenn sie in der Gewalt unverantwortlicher Menschen ist, kommen Einflüsse in das Volksleben, die alles andere sind als aufbauend, einigend, zusammenhaltend und kraftfördernd" ; Fritz Böhme, "Ewiger, deutscher Tanz !", in *Neue deutsche Tänze*, 1934.

303 Si Othmar Spann a nourri le courant *völkisch* de la pensée de la totalité, en revanche il n'a pas adhéré au concept de race ; E. Scheerer, "Organische Weltanschauung und Ganzheitspsychologie", C. F. Graumann, *Psychologie im Nationalsozialismus*, Berlin, Springer, 1985, p. 32.

304 La première conférence qu'il donne en avril 1913 à Munich s'intitule, "System einer deutschen Gymnastik" ; Hans Eggert Schroeder, *Der Rhythmus als Erzieher, Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Bode*, Berlin, Widukind, 1941, p. 13.

305 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 69.

L'un et l'autre s'attachent moins à définir l'esthétique de cette danse, comme le fait Rolf Cunz, qu'à déterminer la fonction sociale et l'éthique du danseur aryen. Ils estiment en effet, que c'est à partir de l'attitude exemplaire du danseur que pourra naître la "danse du peuple allemand". Gustav Fischer-Klamt a le discours le plus extrême sur ce sujet. Il définit le danseur comme "un prêtre, le gardien des forces de façonnement"³⁰⁶. Il assigne au danseur un rôle de vestale politique de la danse. Celui-ci est censé être le gardien des valeurs de "l'homme nordique" conservées dans le mouvement. Il a pour mission de "façonner l'homme allemand par la danse"³⁰⁷, de "créer une danse qui exprime la vision nazie du monde, et qui le reconduise à ses racines, dans la patrie de l'homme allemand"³⁰⁸. Pour Gustav Fischer-Klamt, l'authenticité d'une telle danse est atteinte lorsque l'ordre politique est devenu "partie intégrante de la pensée dansante"³⁰⁹. Fritz Böhme, quant à lui, s'attache surtout à déterminer l'éthique du danseur. Il cherche à définir "la véritable attitude de l'Allemand à l'égard du corps et de l'âme". Selon lui, "l'art de la danse n'est pas seulement ornement et arabesque, il a, comme tout art, un devoir éthique"³¹⁰. La danse allemande serait pour lui d'abord fonction de l'attitude intérieure adoptée par le danseur : "Le sens nazi de l'homme allemand se trouve plus dans son Etre que dans sa capacité d'action. De cette manière seulement, le danseur pourra faire émerger une influence *völkisch* dans ses mouvements"³¹¹. De la même façon que Goebbels croyait que la révolution nationale-socialiste ferait émerger les nouveaux talents du théâtre *Thing*³¹², Fritz Böhme est persuadé que la source du renouveau créatif de la danse se trouve dans l'idéologie nazie. Il incite le danseur à "se laisser pénétrer de la grande expérience vécue de l'heure présente, (à) prendre le temps de la respiration intérieure afin de faire jaillir les trésors du présent en images dansées"³¹³.

306 "(...) Priester, Hüter der formenden und gestaltenden Kräfte" ; Gustav Fischer-Klamt, "Rassengebundene Rassenerziehung", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, octobre 1936, n° 7, p. 141.

307 "(...) Den deutschen Menschen im Tanz zu formen" ; Gustav Fischer-Klamt, "Rassengebundene Rassenerziehung", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, octobre 1936, n° 7, p. 141.

308 "(...) Eine Tanzausprägung zu schaffen, die nationalsozialistischen Weltanschauung entspricht und den Tanz auch wieder zu seiner Wurzel, in die Heimat des deutschen Menschen zurückführt" ; Gustav Fischer-Klamt, "Grundsätzliches über deutsche Tanzerziehung", in Rolf Cunz, *Jahrbuch Deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937, p. 91.

309 "(...) Bestandteil des tänzerischen Denkens" ; Gustav Fischer-Klamt, "Weltanschaulicher Appell an das deutsche Tänzertum", in *Die Musik*, mai 1936, n° 8, p. 567.

310 "Auch die Tanzkunst ist nicht nur Verzierung und Arabeske, sie hat wie alle Kunst ethische Aufgaben" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 32.

311 "Neben dem Können steht auch bei ihm an erster Stelle das Sein, und das kann für uns nur heissen : deutscher Mensch sein im Sinne Nationalsozialismus" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 30.

312 Jusqu'en 1935, Joseph Goebbels espère voir surgir un théâtre neuf grâce à la bonne volonté politique des artistes. Il se rend compte de son erreur en 1936, et estime qu'un retour aux anciens est préférable pour un temps à du "mauvais nouveau" ; Elke Fröhlich, "Die Kulturpolitische Pressekonferenz des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda", in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, octobre 1974, n° 4, p. 347-381.

313 "Auch der Tänzer (...) muss eintauchen in das grosse Erleben der Stunde, muss sich die Zeit für das innere Aufatmen lassen, wenn er (...) die Schätze der Zeit in seinem bildnerisch-tänzerischem Schaffen emporheben will" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 31.

C'est dans la perspective de favoriser l'émergence dans la danse d'une gestuelle germanique purifiée, que les deux écrivains lancent en 1936, peu avant les Jeux olympiques, un appel aux danseurs à s'intégrer "dans la grande oeuvre de rénovation d'Adolf Hitler"³¹⁴. Gustav Fischer-Klamt considère ce devoir de soumission à l'État nazi et aux organisations du parti comme une obligation impérieuse. Fritz Böhme juge également que les danseurs ont un rôle à jouer au même titre que les SS, les SA, les Jeunesses hitlériennes, la Ligue des jeunes filles allemandes, ou les membres du Service du travail et du parti. Il invite les danseurs "à s'éduquer comme un soldat politique de Hitler. Il ne s'agit pas d'être seulement extérieurement un danseur nazi, mais il faut l'assumer dans la totalité de l'être et en plénitude de pensée. L'heure du danseur vient aujourd'hui"³¹⁵. Cette figure nouvelle du danseur nazi n'est autre que la copie conforme du mythe de l'Aryen, créateur de culture (*Kulturschöpfer*). Le danseur est, ainsi que le décrit Philippe Lacoue-Labarthe à propos de l'Aryen, celui qui favorisera "l'adhésion active du peuple à son mythe" et qui réveillera sa "puissance *völkisch*"³¹⁶. Il est également celui qui assurera la conservation et la transmission du "feu sacré" (les "forces de façonnement" de la gestuelle germanique), tout au long du Troisième Reich millénaire.

L'idéologie nationale-socialiste permet finalement aux deux éminences grises de la danse d'assurer à leur art moderne une assise et une postérité intellectuelle que la danse elle-même, trop fragile dans ses modes de transmission, ne peut assumer. Ils jouent en cela un rôle décisif dans l'intégration de la danse à la politique culturelle du régime. On peut dire par ailleurs, que le fanatisme des deux personnages est à la hauteur de leurs rêves antérieurs. Ils se sont confrontés de façon étonnamment directe au problème de la perte du sublime dans le monde contemporain. Voulant faire du corps expressif le nouveau temple des dieux, ils ont croisé dans leur quête d'identité un autre sanctuaire de l'ère des masses, l'idéologie nazie, travaillée également par la "survie ambiguë du sentiment religieux"³¹⁷. Cette rencontre explique qu'ils troquent sans intermédiaire, l'utopie asconienne de l'homme dansant du présent contre le mythe de la régénération aryenne. Mais ce transfert se fait au prix de la perte d'une des valeurs fondatrices de la danse moderne : l'individu irréductible. Leur démarche est proche des réflexions du théoricien nazi de l'éducation, Alfred Baeumler, sur le concept du surhomme nietzschéen. Selon ce dernier, l'homme harmonieux et actif, que décrit Nietzsche, n'incarne pas l'individu

314 "(...) das grosse Neugestaltungswerk Adolf Hitlers"; Gustav Fischer-Klamt, "Weltanschaulischer Appell an das deutsche Tänzertum", *Die Musik*, mai 1936, p. 367.

315 "(Der Tänzer) hat sich [wie] alle anderen Volksgenossen zu einem politischen Soldaten Adolf Hitlers zu erziehen (...). Auch der Tänzer muss zuerst aufgebaut sein als deutscher Mensch und eingebaut sein in die nationalsozialistische Bewegung. Nicht nur äusserlich, sondern als ganzer Mensch mit wahren Denken (...). Auch des Tänzers Stunde ist heute (...)" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 30-31.

316 Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 59.

317 George Steiner développe cette thèse dans son essai, *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Gallimard, 1971.

de la modernité, mais un type ethnique et biologique. Le théoricien nazi récupère ainsi le principe de la "volonté de puissance" pour le mettre au service du combat idéologique. Soldat politique, l'homme nietzschéen est chargé de rassembler la nation en un tout organique³¹⁸. Selon cette logique, la mission du danseur n'est donc plus, comme à Ascona, de dévoiler l'intériorité au nom de l'authenticité spirituelle. Elle consiste au contraire, à mettre en scène le mythe de l'âge d'or germanique. La danse qui permettait de déchiffrer le présent dans sa singularité, participe désormais à la violence archaïque du Troisième Reich³¹⁹.

Conclusion

L'étude des conflits de pouvoir, au sein des organisations ministérielles, montre que le fonctionnement de la politique culturelle de la danse résulte moins de l'application autoritaire et dictatoriale de principes idéologiques établis que d'une lutte d'influence permanente entre écoles artistiques et personnalités individuelles. La concurrence entre Rudolf von Laban et Rolf Cunz - et leurs clans respectifs - est parfaitement représentative des querelles d'élite dont se nourrit l'appareil d'État, pour maintenir sa dictature³²⁰. Elle correspond aux deux principales phases du développement du pouvoir nazi dans les années 1930³²¹. Rudolf von Laban bénéficie dans un premier temps de l'ascension de Goebbels dans les structures de l'État, et de sa politique de dirigisme modéré. Le ministre de la Propagande, sorti vainqueur des conflits de compétence qui l'opposent aux responsables culturels des organisations du Parti (Rosenberg et Robert Ley), développe jusqu'en 1936 sa politique de nazification de la culture "par le haut". Rudolf von Laban profite pleinement de l'espace d'action relativement ouvert que lui offrent les structures embryonnaires de la danse. Sa nomination à la tête de la Scène allemande de la danse lui permet de résoudre ses anciens conflits de pouvoir avec les cercles politisés de la gymnastique (Rudolf Bode), et de placer sous sa coupe l'ensemble du milieu de la danse (il reprend donc le dessus sur la mouvance wigmanienne). Fort de ses nouveaux pouvoirs et certain que son art est destiné à incarner le visage de son temps, il travaille alors avec zèle à poser les bases de la politique culturelle de la danse du nouveau régime. Il parvient, par ce biais, à donner forme à ses projets inaboutis des années 1920, au prix d'une révision fondamentale de l'utopie initiale.

Les Jeux olympiques mettent cependant un frein à l'ascension du chorégraphe dans la Chambre de théâtre du Reich. On assiste, à partir de cette époque, à une radicalisation de la

318 Karl Christoph Lingelbach, *Erziehung und Erziehungstheorien im nationalsozialistischen Deutschland*, Weinheim, J. Beltz, Marburger Forschungen zur Pädagogik, 1970, tome 3, p. 82-88.

319 Jean Clair fait cette comparaison à propos de la peinture son article, "Nouvelle Objectivité et art national-socialiste : l'inversion des signes", in *L'art face à la crise, 1929-1939*, Paris, 1980, p. 45-61.

320 Cette conclusion confirme la thèse de la polycratie du pouvoir nazi présentée par Ian Kershaw dans le chapitre intitulé, "Hitler, 'maître du IIIe Reich' ou 'dictateur faible' ?", in *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1985, p. 128-164.

321 Pour une synthèse de la littérature sur ce sujet, voir Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 73-74.

politique artistique du régime, marquée par le retour en force des thèses de Rosenberg sur le rôle de l'idéologie dans l'État. La perspective secrète d'une guerre de domination mondiale redonne les pleins pouvoirs aux organisations du Parti. L'idéologie nationale-socialiste redevient de ce fait un facteur dynamique et le régime, ayant achevé sa phase de construction étatique, reprend son statut de "mouvement de combat". Rolf Cunz et les cercles les plus engagés de la danse - parmi lesquels Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt - sont les principaux bénéficiaires de cette nouvelle phase. La fonction de la danse moderne sous le Troisième Reich se modifie alors sensiblement. Hier instrument de reconquête d'un prestige culturel, elle devient désormais un mécanisme supplémentaire dans le gigantesque effort d'encadrement totalitaire de la population. Conçue comme émancipation de l'homme des servitudes de la vie industrielle, la danse moderne, instrumentalisée par l'appareil nazi et par ses idéologues, se transforme progressivement en moyen d'embrigadement de la jeunesse par l'art. Si Rudolf von Laban n'est pas l'instigateur de cette politique radicale, du moins a-t-il contribué à la rendre possible.

Chapitre 3

Propagande et programmes culturels : vers une avant-garde conformiste ?

L'étude des manifestations culturelles de la danse sous le Troisième Reich permet d'aborder la question complexe des rapports entre la création artistique et la propagande idéologique. Comment la chorégraphie est-elle mise à contribution de l'élaboration du pouvoir totalitaire du régime ? La diversité des archives écrites, administratives et privées permet d'aborder ce sujet en multipliant les angles d'approche¹.

Les manifestations officielles de la danse du régime nazi offrent tout d'abord un terrain d'observation particulièrement riche, sur lequel apparaissent de façon claire les enjeux généraux de la politique artistique du national-socialisme². Elles permettent également de cerner le fonctionnement idéologique des structures de production artistique et de comprendre les rapports d'interdépendance qui s'établissent entre les danseurs et leurs mécènes. Les querelles de clans et de personnes, qui éclatent à ces occasions, révèlent notamment le fonctionnement polycratique des pouvoirs culturels. Ils mettent en lumière les décalages entre les attentes permanentes des artistes et les besoins ponctuels de la propagande.

¹ Le corpus dont nous disposons comporte, entre autres, les dossiers personnels des danseurs et des administrateurs de la danse de la Chambre de théâtre du Reich conservées au Document Center de Berlin, les sources manuscrites de la politique culturelle du ministère de la Propagande conservées aux Archives fédérales de Potsdam, les revues de danse et de théâtre spécialisées de l'époque, les publications des danseurs, ainsi que les correspondances professionnelles et les notes privées de Fritz Böhm, de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, conservées aux Archives de la danse de Leipzig et à l'Académie des beaux-arts de Berlin. Ce corpus permet de compenser partiellement la pauvreté des archives iconographiques : les archives photographiques (notamment la collection Enkelmann) sont plus riches que les archives cinématographiques pour la période des années 1930. Le dernier solo de Mary Wigman, *Adieu et merci*, et l'apparition d'Harald Kreutzberg dans le film *Paracelse* de Georg Wilhelm Pabst, tous deux filmés en 1942, sont les extraits de danse actuellement les mieux connus sur cette époque. De plus amples recherches méritent d'être menées dans ce domaine. Les studios allemands ont en effet employé beaucoup de danseurs dans leur films de divertissement durant la guerre.

² Hedwig Müller et Patricia Stöckemann sont parvenues à reconstituer la chronologie des manifestations officielles de la danse sous le Troisième Reich, à partir du fonds Hanns Niedecken-Gebhard conservé au Musée du théâtre de Cologne et des informations publiées dans les journaux spécialisés. Voir, "... *Jeder Mensch ist ein Tänzer*". *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas, 1993, p. 107-219.

En outre, parce qu'elles constituent à la fois un moment de création chorégraphique et de mise en scène esthétique du régime, ces manifestations ouvrent à des problèmes de nature esthétique. Dans quelle mesure la chorégraphie participe-t-elle à l'élaboration des symboles du pouvoir nazi ? Le contexte politique envahit-il également la sphère créative, ou la danse permet-elle au contraire de préserver un espace de liberté ? Comment définir le degré d'emprise idéologique sur la pratique corporelle ? S'il y a idéologisation des structures de production, cela signifie-t-il aussi idéologisation du geste ? Enfin, observe-t-on une continuité ou une discontinuité de l'héritage des années 1920 ? Nous tenterons d'aborder ces problèmes en considérant le spectacle de danse non pas comme une oeuvre autonome, transcendant l'époque qui l'a vu naître, mais comme un objet vivant, ancré dans un contexte particulier, fruit d'un imaginaire culturel et aboutissement d'un travail collectif.

Peu de travaux ont été menés sur ces questions. Les conclusions auxquelles aboutissent l'historienne de la danse américaine Susan Manning et l'esthéticienne française Isabelle Launay sont contradictoires, l'une soulignant l'engagement idéologique de la chorégraphie, l'autre insistant au contraire sur la liberté intrinsèque de la danse³. Face à ces interprétations contradictoires, il nous paraît indispensable de nous interroger sur les propres motivations des danseurs et sur le sens qu'ils donnent à leur recherche chorégraphique. Quels intérêts trouvent-ils à participer aux manifestations officielles du Troisième Reich et quels bénéfices artistiques en retirent-ils ? Ont-ils le sentiment de suivre leur chemin, ou sont-ils au contraire conscients de trahir leur oeuvre des années 1920 ?

Les questions soulevées par la création chorégraphique sous le nazisme recroisent les interrogations concernant les autres arts. Le travail des danseurs apparaît moins comme le fruit d'un rapport de force de type "dominant-dominé" que comme le résultat d'une convergence d'intérêts et d'affinités multiples jouant sur plusieurs niveaux. La thèse de la récupération de l'art au profit des usages nazis est à ce titre insuffisante, de même que celle qui considère l'oeuvre d'art comme un reflet direct de l'idéologie. L'une tend à innocenter les artistes en sous-estimant la dimension politique de leur engagement culturel, l'autre tend à négliger la spécificité du phénomène artistique en soumettant la création à un calendrier politique artificiel. C'est pourquoi il nous semble préférable d'analyser de quelle façon s'interpénètrent, se croisent ou s'opposent les visions du monde éthiques et esthétiques de la danse et de l'idéologie nationale-socialiste.

3 Susan Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993 ; Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne. Étude sur les écrits de Rudolf von Laban et de Mary Wigman*, thèse de doctorat en Esthétique des arts du spectacle, Université de Paris-VIII Saint-Denis, décembre 1993.

A. Les festivals allemands de l'État nazi

1. L'intégration de la danse dans les manifestations culturelles du Troisième Reich (1934-1935)

Le "festival allemand de la danse" (*Deutsche Tanzfestspiele*), qui se déroule à la Volksbühne de Berlin du 9 au 16 décembre 1934, est la première manifestation officielle de la danse sous le Troisième Reich. Les organisateurs, Otto von Keudell, le délégué pour la danse au ministère de la Propagande, et Rudolf von Laban déploient de grands moyens pour donner au festival un profil fastueux. Les plus grandes personnalités et les troupes les plus renommées d'Allemagne sont invitées à y participer : Lizzie Maudrick et le corps de ballet de l'Opéra d'État de Berlin, Yvonne Georgi, maître de ballet au théâtre municipal d'Hanovre, Valérie Kratina, chorégraphe au théâtre de Karlsruhe, mais aussi les danseurs solistes Harald Kreutzberg et Gret Palucca, ainsi que les groupes de danse indépendants de Dorothee Günther, d'Herta Feist et de Mary Wigman. La jeune génération, issue des écoles modernes, se trouve également représentée : Africa Doering, Eva Gläser, Erika Lindner, Lola Rogge et Alexander von Swaine, Marianne Vogelsang et Lotte Wernicke⁴. D'importantes campagnes médiatiques sont organisées en Allemagne et à l'étranger. Deux expositions, l'une de peintures et de sculptures, "La danse dans l'art", présentée au Palais du Kronprinz, et l'autre de photographies, "La danse dans la photographie", organisée à la Volksbühne, inaugurent l'ouverture du festival⁵.

Otto von Keudell et Rudolf von Laban bénéficient d'un budget important attribué par la Chambre de théâtre du Reich (56 000 RM) et par la ville de Berlin (10 000 RM). Si la gestion du festival se révèle plus coûteuse que profitable, celui-ci est en revanche un succès culturel⁶. Goebbels, qui assiste au festival de 1934, lui attache une attention particulière⁷. Le festival est renouvelé un an plus tard, en novembre 1935, selon des modalités analogues.

Un tel déploiement de moyens autour de cette manifestation, alors même que la Chambre culturelle du Reich commence à peine à exister, est révélateur des ambitions de la politique culturelle du gouvernement nazi. Les manifestations artistiques offrent un champ d'action inédit au ministère de la Propagande, qui cherche à structurer ses moyens d'influence sur les masses⁸.

⁴ Programmes des festivals ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

⁵ Courrier d'Otto von Keudell au ministère de l'Éducation, le 24 octobre 1934 ; BA Potsdam, R. 50.01, RMVP, n° 246.

⁶ Rapport financier de la Scène allemande de la danse daté du 21 novembre 1936 ; BA Potsdam, R. 50.01, RMVP, n° 246.

⁷ Fritz Böhme, "Die Deutschen Tanzfestspiele 1934", in *Singchor und Tanz*, 16 décembre 1934, p. 11.

⁸ Le ministère de la Propagande inaugure durant les années 1930 d'autres festivals dans le domaine du théâtre et de la musique. Ce genre de manifestation culturelle qui permet de rassembler ponctuellement une grande partie

Les festivals répondent parfaitement à ce but. Ils permettent d'intégrer la danse et les danseurs dans la politique culturelle du régime. Otto von Keudell insiste à maintes reprises dans sa correspondance administrative sur le fait que "l'art de la danse fait partie de ces domaines de la culture dont la promotion est chère à la nouvelle Allemagne"⁹. Il juge que les limites de la politique culturelle de Weimar constituent un argument supplémentaire en faveur de son action : ce "domaine artistique a été très injustement négligé par le gouvernement durant ces quatorze dernières années"¹⁰. L'objectif semble être atteint avec le second festival de 1935, puisqu'il déclare que "la Scène allemande de la danse, reconnue culturellement, sert désormais le développement de la constitution et de la formation du peuple"¹¹.

Otto von Keudell mène une double stratégie d'intégration. Les festivals doivent tout d'abord répondre aux buts de la politique interne d'apaisement social. En conviant les grands noms de la danse, l'administrateur répond à la demande de reconnaissance officielle des artistes et facilite de cette façon leur ralliement à la cause du nouveau régime. De même, en intégrant des chômeurs dans les programmes et les tournées des festivals, il amorce pour la première fois en Allemagne une politique d'intégration sociale du monde de la danse. En outre, les festivals sont associés à la politique étrangère du gouvernement. Otto von Keudell prévoit de prolonger chacune des manifestations par des tournées internationales. Les danseurs sont ainsi censés séduire le public étranger en véhiculant l'image réhabilitée d'un Troisième Reich mécène et ami des arts.

a. Une campagne de presse au service du mécénat d'État

Les moyens mis en oeuvre autour du premier festival de 1934 opèrent indéniablement un bouleversement dans les rapports des artistes aux institutions culturelles, ainsi qu'une transformation radicale du rôle de l'État dans la production artistique.

Dès la mi-septembre 1934, une campagne de presse et de publicité est orchestrée de façon très précise par Otto von Keudell. 35 000 affiches et 16 000 programmes sont distribués dans 1000 agences de voyage en Allemagne. Les affiches sont collées à Berlin sur 1600

d'un milieu artistique constitue pour les autorités un moyen de contrôle et de propagande efficace. Voir à ce propos Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im Dritten Reich*, Gütersloh, Sigbert Mohn, 1963-1964.

⁹ "Der deutsche künstlerische Tanz gehört zu den Gebieten deutscher Kunstpflege, deren Förderung dem neuen Deutschland am Herzen liegt", courrier d'Otto von Keudell au maire de Berlin, le Dr. Sahm, 15 décembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

¹⁰ "(...) ein Kunstgebiet, das sehr zu Unrecht in den letzten 14 Jahren von der Regierung völlig vernachlässigt wurde", Otto von Keudell, correspondance interne, 1er novembre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

¹¹ "Die Deutsche Tanzbühne dient der Kunstpflege im Volksbildenden Sinne und ist kulturell anerkannt", courrier d'Otto von Keudell à la Compagnie nationale des chemins de fer, 19 décembre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

colonnes publicitaires, sur les murs d'une centaine de stations de métro et dans toutes les gares ferroviaires¹². Les danseurs sont interviewés dans des émissions radiophoniques hebdomadaires¹³. Leurs témoignages et les essais de quelques écrivains de la danse sont recueillis par Rudolf von Laban dans un ouvrage collectif, *Les festivals allemands de la danse*, publié à 3000 exemplaires sous le patronage de la Chambre de théâtre du Reich¹⁴. Les presses nationales et étrangères sont également consultées. Enfin, les consulats et les ambassades allemandes, les mairies et les théâtres du monde entier sont informés des tournées futures des danseurs¹⁵.

Cette campagne culturelle répond par son ampleur à une logique de propagande idéologique. Les participants sont, à l'exception d'un groupe de jeunes recrues, des artistes de notoriété internationale. La campagne publicitaire de l'automne 1934 ne vise donc pas à servir les intérêts artistiques des danseurs, mais bien plutôt à imposer l'image flatteuse d'un gouvernement mécène de la tradition culturelle allemande, à un niveau national (séduire les masses en leur donnant accès aux spectacles pour des sommes modiques) et international (convaincre les dramaturges et les gouvernements étrangers).

b. Les commandes d'oeuvres

Les festivals constituent aussi un moyen, pour le ministère de la Propagande, d'instaurer un nouveau mode de relation avec les artistes. Otto von Keudell invite les danseurs à préparer une ou plusieurs chorégraphies en échange d'honoraires individuels ou de subventions de groupe. Huit chorégraphes et maîtres de ballet et une dizaine de jeunes danseurs et de groupes de danse reçoivent ainsi des commandes pour des honoraires allant de 60 RM à plus de 1000 RM par personne. Mary Wigman obtient les subventions les plus importantes pour son groupe (17 750 RM en 1934 et 15 000 RM en 1935), sommes qui couvrent les salaires des danseuses et des musiciens, les frais de costumes, de mise en scène et de déplacement. Aucun autre groupe de danse n'obtiendra par la suite de telles subventions. Harald Kreutzberg et Gret Palucca comptent également parmi les privilégiés, avec des honoraires de 900 RM en 1934 et de 1 100 RM en 1935¹⁶. Ces commandes d'oeuvres représentent un tournant pour ces artistes. Pour la première fois dans leur carrière, ils reçoivent

12 Courrier de l'agence publicitaire Berek de Berlin à la direction des festivals allemands de la danse, le 25 octobre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

13 Courrier d'Otto von Keudell au Département de la presse du ministère de la Propagande, le 19 septembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

14 Rudolf von Laban (éd.), *Deutsche Tanzfestspiele 1934*, unter Förderung der Reichskulturkammer, Dresde, Carl Reissner, 1934.

15 Courrier de la Scène allemande de la danse du 28 novembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

16 Courriers envoyés aux artistes par Otto von Keudell et Rudolf von Laban en octobre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

des subventions officielles. Les festivals couronnent de ce fait un long processus de reconnaissance entamé depuis les congrès de la danse.

Cependant, ce geste du gouvernement est lourd de conséquences. En canalisant les ambitions des danseurs par des commandes publiques prestigieuses, le ministère de la Propagande met fin au statut de l'artiste maître et possesseur de sa création. Les conditions d'exploitation des chorégraphies sont strictement définies par la Chambre de théâtre du Reich. Les oeuvres ne doivent pas être présentées au public avant l'ouverture des festivals et la Scène allemande de la danse s'octroie le droit d'organiser à son profit leur diffusion durant une période de six mois succédant aux festivals¹⁷. Les festivals entérinent donc l'intrusion directe de l'État nazi dans la diffusion des oeuvres chorégraphiques. Mais, loin de voir une limite à leurs activités dans ces contraintes inédites, les danseurs s'estiment avantagés. Leur rang d'artistes officiels s'en trouve confirmé.

Le Dr. Jeserich, administrateur en chef du *Deutsche Gemeindetag*, est chargé d'organiser les tournées nationales des danseurs. Le 18 octobre 1934, il envoie une circulaire "aux maires des villes de plus de 20 000 habitants" dans laquelle il fait ressortir l'importance culturelle de "la danse allemande, porteuse de la culture allemande et de l'esprit de la nouvelle expérience allemande"¹⁸. Il incite chaque maire à contacter les institutions théâtrales municipales et les organisations des loisirs nationales-socialistes, afin d'organiser au minimum deux soirées de spectacle. L'une doit être destinée à un public populaire et l'autre doit réunir l'ensemble des autorités culturelles et politiques locales. Ce projet se révèle difficilement réalisable. La Scène allemande de la danse est encore peu organisée et ne peut centraliser l'ensemble des préparatifs¹⁹. Les saisons culturelles sont surtout déjà programmées dans la plupart des villes allemandes et les théâtres municipaux ne sont plus disponibles. C'est le cas de Munich, qui célèbre à la même époque le *Fasching* et la Fête de la bière. Dans d'autres villes, comme à Nuremberg, les théâtres n'ont pas les moyens de combler le déficit que provoquerait une soirée à tarif réduit²⁰. Pour ces raisons, il est finalement décidé qu'une négociation directe entre les théâtres et chacun des groupes de danse est préférable à une tournée collective. Mary Wigman obtient ainsi d'Otto von Keudell l'autorisation de voyager à son compte durant les hivers 1935 et 1936. Elle est astreinte à lui fournir un plan détaillé de ses déplacements et doit

17 Courrier d'Otto von Keudell à Rudolf von Laban, le 13 septembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

18 "Der deutsche Tanz ist Träger der deutschen Kultur und führt in sich den Geist neuen deutschen Erleben", circulaire du Dr. Jeserich "an die Herren Oberbürgermeister der Städte mit mehr als 20 000 Einwohnern", 18 octobre 1934 ; SdtA München, Kulturamt, n° 391.

19 Courrier de Rudolf von Laban à Joseph Goebbels, le 19 mars 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

20 Correspondances entre le Deutsche Gemeindetag, la municipalité de Munich et le Bureau des concerts de la Chambre de musique du Reich ; SdtA München, Akt des Stadtrats der Landeshauptstadt München, n° 391.

mentionner clairement dans ses programmes le soutien de la Chambre de théâtre du Reich, en échange des recettes des soirées permettant de subvenir aux besoins de la troupe²¹.

La tournée officielle du Groupe Wigman en Pologne

La tournée du groupe Wigman à la mi-mai 1935 en Pologne illustre parfaitement les avantages que les danseurs tirent de leurs nouvelles dépendances institutionnelles et politiques. La chorégraphe s'appuie sur le renom de la Chambre de théâtre du Reich pour étendre son aura culturelle. Le choix de la Pologne n'est pas neutre. Mary Wigman négocie également sa tournée avec la municipalité de Dresde, qui entretient alors un courant d'échange actif avec ce pays²². Le maire nazi de Dresde, le Dr. Zörner, accueille en effet la même année les maires de Varsovie et de Cracovie, à l'occasion du 125^e anniversaire de la mort du compositeur Frédéric Chopin. La tournée du groupe Wigman en Pologne est un moyen d'approfondir ces relations. Il espère en retour pouvoir recevoir une importante exposition polonaise de sculpture et de peinture, présentée à l'époque à Berlin. Il est d'autant plus favorable à cette tournée qu'il a beaucoup d'estime pour son oeuvre pédagogique et chorégraphique. Il considère en effet son école comme l'un des pôles culturels de Dresde²³. Il apprécie que les spectacles de la chorégraphe rythment les moments forts de la vie mondaine de Dresde. Au début de l'hiver 1935, il assiste à la première du groupe Wigman au Schauspielhaus de Dresde, en compagnie du consul polonais de Leipzig, M. Czudowski, du prince August Wilhelm et de la duchesse de Braunschweig. Enfin, que le groupe Wigman soit recommandé par la Chambre de théâtre du Reich est un atout pour la réputation de la ville. De janvier à mai 1935, les échanges de correspondance entre Werner Hoerisch, l'administrateur de l'école Wigman, le maire de Dresde, le Consul polonais de Leipzig, le maire de Varsovie (Stefan Starzynski) et l'ambassadeur d'Allemagne (le comte von Moltke) sont fournies. Il est convenu que le groupe sera accueilli en Pologne avec tous les égards dus à une compagnie placée sous le double protectorat de la Chambre de théâtre du Reich et des échanges culturels germano-polonais²⁴.

21 Courrier d'Otto von Keudell à Mary Wigman, le 14 septembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

22 L'ensemble des archives concernant cette tournée se trouve au StA Dresden, Hauptkanzlei, n° 146/68, Bd. 1.

23 Il visite l'école Wigman au début de l'année 1935 et lui octroie peu après deux bourses d'études. Voir à ce propos le chapitre 3 de la première partie.

24 Le 12 mai, Mary Wigman et ses seize danseuses et accompagnateurs sont attendus à la gare de Varsovie par la presse locale, quelques délégués municipaux et les représentants de l'ambassade allemande. Le surlendemain, la troupe est reçue pour un thé à l'hôtel de ville, en compagnie du vice-président polonais (Jan Pohoski), de l'ambassadeur allemand (le comte von Moltke), du chef du service de propagande du ministère des Affaires étrangères (M. Wdziekonski), de l'intendante de l'Opéra de Varsovie (Jarmila Korolewicz-Waydowej) et d'une centaine d'artistes et d'intellectuels polonais. Cependant, la tournée, commencée dans le faste, est brutalement interrompue par le décès du Maréchal Josef Pilsudski. Le voyage dans les villes de Cracovie, de Lod, de Lemberg et de Posen est donc annulé en raison des deux semaines de deuil national décrétées dans l'ensemble du pays. Le vœu est immédiatement émis par les autorités de Varsovie et de Dresde de donner une nouvelle chance au Groupe Wigman. Mais le contexte est moins favorable. Le maire de Dresde ne souhaite pas renouveler la nouvelle tournée avant l'hiver 1936. Il est occupé jusqu'à l'été 1935 par la préparation de l'exposition de peinture et de sculpture polonaise de la Société artistique de Saxe (*Sächsische Kunstverein*) et par l'accueil des

La préparation de la tournée du groupe Wigman en Pologne souligne finalement les intérêts mutuels nouveaux qui lient les danseurs et leurs administrateurs culturels. Cependant, les artistes ne semblent pas être conscients de la valeur ponctuelle que représente leur promotion. Les artistes sont promus au premier rang de la vie publique tant que leur art sert le développement des pouvoirs en place²⁵. Mais durant cette phase d'installation du régime nazi, ils ne voient qu'avantages à leur nouvelle reconnaissance officielle.

2. La naissance d'un "expressionnisme nordique" dans la danse

Pour comprendre l'ascension des groupes de danse moderne entre 1934 et 1936, il est nécessaire de s'interroger sur la composition des programmes des festivals, ainsi que sur les motivations des participants.

a. La revanche de la danse moderne sur le ballet classique

On remarque au premier abord un fort déséquilibre entre le genre classique, peu représenté, et le genre moderne, qui largement dominant²⁶. Les genres caractéristiques de la danse moderne - le solo, la danse de groupe ou encore la danse chorale - dominent dans toutes les soirées, qu'ils soient présentés par la génération des fondateurs (cinq soirées en 1934 et quatre en 1935) ou par la jeune génération (une soirée en 1934 et deux soirées et demi en 1935).

La composition des programmes ne fait pas l'unanimité. Le critique musical des éditions Universal Alfred Schlee condamne la séparation stricte entre le ballet et la danse moderne. Il déplore que le courant de la synthèse des genres classique et moderne, initié par Kurt Jooss, ne soit pas représenté²⁷. Alfred Schlee ne fait ici que renouveler une critique qu'il avait déjà

pompiers de Varsovie dans le cadre de l'exposition internationale "traduction?" (*"Deutsche Volksschau für Feuerschutz und Rettungswesen"*). De même, l'ambassade allemande de Varsovie estime qu'une seconde tournée n'a d'intérêt que si le groupe Wigman est de nouveau accueilli officiellement par la ville de Varsovie. Ces conditions ne sont réunies qu'au début du mois d'avril 1936. Le départ du groupe Wigman, prévu pour la mi-avril, est cependant de nouveau annulé, plusieurs membres de la troupe étant souffrants ; StDA Dresden, Hauptkanzlei, n° 146/68, Bd. 1.

²⁵ Rolf Cunz refusera de renouveler les festivals de danse au lendemain des Jeux olympiques de 1936, déclarant que la tâche des danseurs réside désormais dans la formation de la nouvelle génération. *Courier de Rolf Cunz à la Volksbühne*, le 12 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

²⁶ Sur les huit soirées d'organisées dans le cadre du festival de 1934, deux seulement sont consacrées au ballet. Trois compagnies y présentent cinq variations ou extraits de ballet (la troupe du théâtre municipal d'Hanovre, dirigée par Yvonne Georgi, celle de Jens Keith du théâtre municipal d'Essen et celle de Lizzie Maudrik de l'Opéra national de Berlin). L'année suivante, trois chorégraphes (Lizzie Maudrik, Rudolf Kölling et I. Svedling) proposent quatre ballets répartis avec des morceaux modernes sur trois des huit soirées du festival.

²⁷ Certes, Jens Keith et Yvonne Georgi, qui prônent cette synthèse, sont présents en 1934 (ils ont travaillé avec Rudolf von Laban et Mary Wigman). Mais ils sont remplacés l'année suivante par Rudolf Kölling et I.

formulée en 1931 et qui avait provoqué sa démission de la revue *Schrifttanz*, qui appartenait au mouvement labanien. En accord avec Kurt Jooss et le critique Joseph Lewitan, il estimait à l'époque que les querelles entre les danseurs classiques et modernes n'étaient pas propices au progrès artistique²⁸. Quelques danseurs se joignent à ces critiques. Le nouveau maître de ballet du théâtre municipal de Berlin, Rudolf Kölling, s'adresse, à la mi-novembre 1934, à la Chambre de théâtre du Reich, pour se plaindre de la sous-représentation de la danse de théâtre par rapport à la danse de concert. Il estime ce choix infondé pour un festival censé représenter l'ensemble des tendances de la danse en Allemagne²⁹. L'écrivain d'art Will Grohmann, qui fait partie du jury de présélection, est l'un des rares à approuver la composition des programmes. Il est connu pour ses positions en faveur du courant wigmanien. Pour cette raison, il s'oppose à la présence d'Aurell von Milloss, le maître de ballet du théâtre d'Augsburg. S'il reconnaît la grande qualité de la compagnie, il reste hostile à la synthèse du genre classique et du genre moderne³⁰.

Cette orientation donnée aux festivals s'explique principalement par les ambitions culturelles des organisateurs, Otto von Keudell et Rudolf von Laban. On se souvient du rôle joué par Otto von Keudell dans la création de la Scène allemande de la danse. Il estime que les danseurs modernes, organisés pour la plupart en groupes indépendants, ont trop longtemps été défavorisés en Allemagne face aux danseurs de théâtre, seuls bénéficiaires de la politique culturelle des arts et du spectacle. Les festivals sont pour lui le moyen de rétablir ce déséquilibre. Il ne manque pas de louer les représentants de la mouvance moderne auprès de ses supérieurs hiérarchiques au ministère de la Propagande, orientant même ces derniers dans le choix des soirées de spectacle. Gret Palucca, Mary Wigman et Harald Kreutzberg figurent parmi ses artistes favoris, contrairement à Dorothee Günther dont il juge le travail trop gymnique. Les recherches chorales de Lola Rogge et de Charlotte Wernicke ont également toute son attention³¹. Pour Rudolf von Laban, les festivals sont une véritable aubaine. Ils lui permettent de placer la danse moderne aux avant-postes de la vie culturelle et d'entériner

Svedlung, deux chorégraphes de tradition classique. Alfred Schlee, "Die deutschen Tanzfestspiele 1934", in *Kunst der Nation*, 1er janvier 1935, p. 3-4.

28 Ce jugement est repris par le metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhard, dont le travail est lui aussi centré sur l'intégration du mouvement moderne à l'Opéra. Hanns Niedecken-Gebhard, "Betrachtungen zu den Deutschen Tanzfestspielen 1934", in *Singchor und Tanz*, 16 janvier 1935, p. 9, 16 février 1935, p. 27.

29 Courrier de Rudolf Kölling à la direction de l'Association allemande des choristes et des danseurs, le 20 novembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245. La danseuse de variété Margarete Hering s'adresse directement à Joseph Goebbels, le 11 mai 1935, pour se plaindre également du monopole donné à la danse moderne à la Scène allemande de la danse ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

30 Courrier d'Aurell von Milloss à Carl Schönherr, le président de l'Association allemande des choristes et des danseurs, le 3 décembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

31 Otto von Keudell fait parvenir ce courrier le 1er novembre 1934 à Joseph Goebbels et à son secrétaire d'État, aux directeurs ministériels, les Dr. Greiner, Ott et Schmidt-Leonhardt, au commissaire d'État Hans Hinkel, ainsi qu'à Rainer Schlösser et M. Moraller ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

l'existence de la Scène allemande de la danse à la Chambre de théâtre du Reich³². C'est le sens de la lettre qu'il adresse "au nom des danseurs" à Goebbels, au lendemain du festival de 1934, pour le remercier d'avoir soutenu son initiative³³. Les festivals sont également un moyen de régler d'anciennes rancunes. Il refuse notamment d'inviter le couple Klamt - concurrent de ses recherches sur la notation - prétextant le style trop gymnique de leur compagnie³⁴.

Le prospectus de présentation du festival de 1934 résume assez bien les motivations des organisateurs. Les photographies d'un bronze de Georg Kolbe, représentant une danseuse nue (*Tänzerin*, 1911-1912), et d'un portrait de la ballerine viennoise Fanny Essler figurent respectivement en première et dernière page du programme³⁵. Plutôt que de voir dans ces deux images un discours de réconciliation néoclassique entre deux genres ennemis³⁶, on sera tenté d'y lire un propos conquérant : la danse moderne (le bronze de Kolbe) jette son dévolu sur le modèle culturel du ballet classique et se positionne (grâce à l'Allemande Fanny Essler) en héritière de la tradition artistique allemande.

b. L'adhésion au mythe : la "danse allemande"

Les ambitions d'ascension sociale et culturelle des danseurs modernes se reflètent dans leur publication collective. Le livre *Les festivals allemands de la danse*, publié en 1934 par Rudolf von Laban sous les auspices de la Chambre de théâtre du Reich, est réédité en 1936 à l'occasion des Jeux olympiques, sous le titre *La situation dansée de notre temps*³⁷. Les essais des écrivains de la danse, Rudolf Bach, Fritz Böhme et Hans Brandenburg y côtoient ceux des principaux danseurs du festival, Yvonne Georgie, Dorothee Günther, Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman, ainsi que les écrits des musiciens, Hanns Hasting et Rudolf Havlik.

32 Rudolf von Laban écrit dans un courrier personnel, le 22 janvier 1935, que l'existence de la Scène allemande de la danse est désormais assurée par le ministère de la Propagande et qu'il attend encore la confirmation du ministère des finances ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Arbeitsbeschaffungstelle".

33 Courrier de Rudolf von Laban à Joseph Goebbels, le 19 mars 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

34 Courrier de Gustav Fischer-Klamt à la Scène allemande de la danse, le 6 décembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

35 Fanny Essler (1810-1884) compte parmi les célèbres danseuses du XIXe siècle. Elle partagea sa vie entre l'Opéra impérial de Berlin, l'Opéra de Paris, l'Amérique, l'Italie et la Russie. Voir Martha Bremser (éd.), *International Dictionary of Ballet*, Detroit, St. James Press, 1993.

36 C'est l'interprétation que donne l'historienne américaine Susan Manning. La photographie de la danseuse nue (elle ne mentionne pas le nom de Georg Kolbe) et le portrait de Fanny Essler incarnent selon elle deux modèles du classicisme officiel défendu par le régime, à savoir le style grec et le style romantique. L'association de ces deux styles permettrait aux danseurs de masquer sous un voile discret les festivals de la danse de l'époque de Weimar (Susan Manning, *op. cit.*, p. 175). Cette interprétation ne correspond pas au contexte des festivals. Les danseurs modernes sont officiellement soutenus par le ministère de la Propagande. Ils n'ont rien à cacher de leurs expériences passées, n'ayant pas été censurés durant la période de la "mise au pas". En outre, la défense du style néoclassique ne sera intégrée à la politique du ministère de la Propagande qu'au moment des Jeux olympiques. La ligne défendue par Joseph Goebbels durant les années 1934-1935 est celle de "l'expressionnisme national".

37 Rudolf von Laban (éd.), *Die tänzerische Situation unserer Zeit*, unter Förderung der Reichskulturkammer, Dresde, Carl Reissner, 1936.

Une publication politique collective

La pratique des publications collectives n'est pas neuve dans le milieu de la danse. Elle a été inaugurée dans la seconde moitié des années 1920, à l'époque où les danseurs commençaient à prendre conscience de leur spécificité professionnelle. Le recours à la parole et à l'écrit collectif était leur moyen de garantir à leur art une assise culturelle durable, capable de compenser la nature éphémère des oeuvres chorégraphiques. Cependant, la finalité du livre *Les festivals allemands de la danse* n'est plus seulement d'assurer la diffusion et la promotion d'un mouvement artistique. Cet ouvrage constitue le premier texte politique collectif des danseurs sous le Troisième Reich. Les articles qui le composent sont comme les pierres d'un vaste chantier de reconstruction de la mémoire de la danse. Les auteurs semblent s'accorder dans une stratégie de conquête d'un nouvel espace culturel pour leur art. Cela s'exprime par l'usage d'un vocabulaire guerrier, proche de la littérature *Blut und Boden* (le festival est présenté comme une "conquête des âmes", la recherche d'une "terre-mère") et par une appropriation nouvelle du sens culturel de cet art (la danse est définie comme un "art allemand"). Ces orientations sont confirmées par les ouvrages de Rudolf von Laban et de Mary Wigman, *Une vie pour la danse* et *L'art allemand de la danse*, publiés en 1935 aux éditions Reissner de Dresde³⁸. Elles sont en outre cautionnées par les écrivains nazis et pro-nazis de la danse, Rudolf Bach, Fritz Böhme et Hans Brandenburg.

Le premier but poursuivi par les danseurs est de justifier et de consolider leur position vis-à-vis de leurs nouveaux mécènes. La politique culturelle du ministère de la Propagande n'est pas parfaitement définie à l'époque. Les frontières entre l'interdit et l'acceptable dans l'art sont encore floues et la Scène allemande de la danse n'a qu'un statut précaire. Que ces tentatives de définition de la "danse allemande" précèdent les premières actions de la Chambre de théâtre du Reich allant dans ce sens souligne parfaitement cette démarche³⁹.

La tactique de séduction des danseurs passe par une vaste entreprise de redéfinition du passé de la culture allemande. Dans ce but, les danseurs s'appuient sur les fondements théoriques posés par Fritz Böhme. S'ils manifestent à nouveau leur appartenance au courant de la philosophie vitaliste, ils choisissent clairement, cette fois-ci, le camp de la réaction au siècle des Lumières, défini à la fin du XIX^e siècle par Paul de Lagarde et Julius Langbehn et entretenu depuis par les idéologues du national-socialisme. Ils adhèrent à la conception d'Oswald

38 Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Dresde, Carl Reissner, 1935 ; Mary Wigman, *Die deutsche Tanzkunst*, Dresde, Carl Reissner, 1935.

39 Ce n'est qu'au début de l'année 1935, au lendemain du festival du mois de décembre 1934, que les premières interrogations sur la nature de la danse s'expriment dans les ministères. Le ministère de l'Intérieur de Saxe s'adresse à ce propos à Otto von Keudell, qui demande lui-même à Rudolf von Laban de lui rédiger une note de "commentaire sur le concept de danse allemande". Le chorégraphe lui répond le 11 février par un texte qui se réfère explicitement à la conception raciale du mouvement, énoncée par Fritz Böhme et par Rudolf Bode. Cette définition sera utilisée pour établir le décret n° 48 sur la formation professionnelle des danseurs.

Spengler d'une histoire de la civilisation déterminée par des cycles organiques de renaissance et de décadence. Dorothee Günther a la vision la plus précise sur ce sujet. Elle voit dans la division en ordres de la société médiévale un modèle d'équilibre social et d'harmonie culturelle inégalés : "Chaque ordre avaient ses propres formes, mais aucune n'était séparée des autres. Les fêtes, les cérémonies et l'Église formaient ensemble une communauté vivante"⁴⁰. Elle associe à cette nostalgie celle de "l'unité festive" qu'incarnait "la pratique vivante" de la musique et de la danse d'alors⁴¹. La guerre de trente ans est, selon la chorégraphe, à l'origine de "l'appauvrissement des pays allemands" et de "l'invasion de biens culturels et artistiques étrangers"⁴². Elle juge également avec sévérité le ballet français et le théâtre de cour, "importés" au XVII^e siècle "sans prendre en compte les traditions naturelles ancestrales et les coutumes transmises"⁴³. Ils sont des "corps étrangers" qui ont séparé les arts de la scène des jeux populaires. Dorothee Günther considère enfin les phénomènes engendrés par les Lumières - la révolution industrielle et l'internationalisation des échanges culturels - comme "étrangers à la culture allemande" et "destructeurs". Néanmoins, contrairement à la vision pessimiste d'Oswald Spengler, qui englobe le XX^e siècle dans la continuité de la décadence des Lumières, Dorothee Günther y voit un terme. La "danse artistique allemande" constitue à ses yeux le fer de lance d'un cycle de renaissance, qui renoue avec "le sol maternel des arts"⁴⁴.

Cette vision d'une renaissance culturelle permet aux danseurs de ne pas censurer leur passé weimarien, mais, au contraire, de l'intégrer parmi les interprétations des historiens nazis, qui présentent les débuts du mouvement national-socialiste sous Weimar comme une "période de combat" menant vers la victoire (*Kampfzeit*). Le recours à l'imagerie de la conquête guerrière est commun à tous les textes. Pour Mary Wigman, "la nouvelle danse allemande peut exiger une place équivalente à celle des autres arts"⁴⁵. Rudolf von Laban souligne la nécessité d'aller vers la "victoire" par "de nouveaux chemins" et voit progressivement émerger "une image rêvée de plus en plus claire de la scène allemande de la danse"⁴⁶. Enfin Dorothee Günther, se référant aux débuts de la danse moderne parle d'une "rapide extension d'un champ

40 "Jeder 'Stand' bildete wohl seine Form, keiner aber war dem Volk entfremdet. Feste, Feiern und Kirche vereinten alle zu lebendiger Gemeinschaft" ; Dorothee Günther, "Wiedergeburt des deutschen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 19.

41 C'est d'ailleurs cette époque qui inspire l'ensemble des oeuvres chorégraphiques et musicales de Dorothee Günther et de Carl Orff ; voir à ce propos, Lilo Gersdorf, *Orff*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1981.

42 "Verarmung deutscher Länder", "Überflutung ausländische Kultur- und Kunstgüter" ; Dorothee Günther, "Wiedergeburt des deutschen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 15.

43 "(...) ohne auf den natürlichen Widerstand altererlebten und ständig überlieferten Brauchtums zu stossen", "Fremdkörper" ; Dorothee Günther, "Wiedergeburt des deutschen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 15-16.

44 "Der deutsche künstlerische Tanz wird wieder Mutterboden der Künste werden, wie es einst war" ; Dorothee Günther, "Wiedergeburt des deutschen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 21.

45 "Der neue deutsche Tanz (...) darf seinen Platz im Rang der übrigen Künste als gleichberechtigt fordern" ; Mary Wigman, "Vom Wesen des neuen künstlerischen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 10.

46 "den deutschen künstlerischen Tanz zum Siege bringen", "wir müssen neue Wege schaffen", "ein immer klarer werdendes Wunschbild der deutschen Tanzbühne" ; Rudolf von Laban, "Die deutsche Tanzbühne. Vorgeschichte und Ausblick", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 4, p. 7.

d'influence" et de la "conquête d'un espace"⁴⁷. Puis, peignant la situation présente, évoque le "nouveau pays", le "*Heimat*" de la danse⁴⁸.

Le terme de "danse allemande" ou "nouvelle danse allemande", substitué à celui de danse moderne, fait enfin l'objet de diverses appropriations de sens. Deux définitions différentes et complémentaires apparaissent. Celle de Mary Wigman est la plus complexe. La chorégraphe enracine la "danse allemande" dans l'héritage du romantisme allemand tout en appuyant son jugement sur l'image que lui renvoie la critique étrangère : "La nouvelle danse allemande n'est pas le résultat d'un programme préconçu. Elle a reçu sa marque des quelques personnalités créatrices qui lui ont donné, dans une lutte perpétuelle, une unité de contenu et de forme. Dans ce combat, il était question de l'essentiel, de l'homme et de son destin, de l'éternel et du passager. Le chemin vers les sources, vers le fond originel de l'être a été ainsi rouvert. Le tragique, l'héroïque - jusqu'alors par trop empêché par le divertissement - se sont frayés une voie et ont donné à la danse son nouveau visage, son visage allemand. Ainsi, ce qui fonde sa germanité, c'est la volonté de cette danse de croire en la vie comme mouvement et action éternelle et secrète, c'est l'idée nostalgique, archaïque et faustienne que la rédemption a donné forme à la dernière des cellules vivantes (...). C'est dans ce contexte spirituel, qui éclaire les meilleures créations des danseurs allemands, qu'on valorisa à l'étranger notre danse et qu'on la nomma allemande. C'est pourquoi en Allemagne aussi, la conscience de ce qui est essentiel dans cette expression dansée amène à reconnaître le nouvelle danse allemande pour ce qu'elle est : un bien mûri sur le sol allemand, porté par l'esprit allemand, et qui a conquis sans bruit et gagné sa place au sein de notre cercle culturel"⁴⁹. Ce texte de Mary Wigman s'inspire à la fois de la conception littéraire de Goethe sur l'artiste créateur, doué de talents démiurges, et de la définition wagnérienne du héros élu par le destin. Mais, comme le fait Rudolf von Laban dans son autobiographie, la chorégraphe soumet son art à une profonde dérive. Elle confond le désir d'intériorité de la danse moderne avec la recherche d'un ancrage culturel concret, et elle amalgame la volonté d'ouvrir l'art à de nouvelles profondeurs spirituelles avec la certitude d'y

47 "Sein Wirkungsfeld nahm rasch an Breite zu", "Der deutsche künstlerische Tanz hatte sich seinen Platz erobert" ; Dorothee Günther, "Wiedergeburt des deutschen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 13.

48 "Neuland" ; Dorothee Günther, "Wiedergeburt des deutschen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 13.

49 "Der neue deutsche Tanz ist nicht das Resultat eines vorgefassten Programms. Er erhielt seine Prägung durch die wenigen schöpferischen Persönlichkeiten, die ihm in unablässigem Ringen die Einheit von Inhalt und Form gaben. In diesem Kampf ging es um das Wesenhafte, um Mensch und Schicksal, um Ewiges und Vergängliches. Der Weg zu den Quellen, zum Urgrund des Seins wurde wieder frei. Das Tragische, das Heroische - vom Allzuspielerischen bisher verdrängt - brach sich Bahn und gab dem Tanz sein neues, sein deutsches Gesicht. Denn dass dieser Tanz den Bekenntnismut zum Leben als dem ewig geheimnisvoll Webenden und Wirkenden hatte, dass er der uralten, der faustischen Sehnsucht nach Erlösung zur allerletzten Lebenseinheit Gestalt gab, das macht sein Deutschtum aus (...). Von diesem geistigen Hintergrund aus, der die besten der Tanzgestaltungen deutscher Tänzer durchgeleuchtet, wertete das Ausland unseren Tanz und nannte ihn deutsch. Und so dürfte auch in Deutschland die Erkenntnis des Wesenhaften dieser tänzerischen Äusserung dazu beitragen, den neuen deutschen Tanz als das anzuerkennen, was er ist : ein auf deutschem Boden gewachsenes, von deutschem Geist getragenes Gut, das sich in aller Stille seinen Platz innerhalb unseres Kulturkreises erkämpft und erworben hat" ; Mary Wigman, "Deutsche Tanzkunst", in *Das Theater*, avril 1935, p. 55.

avoir trouvé la source de l'âge d'or. Cette dérive permet à Mary Wigman d'offrir à sa danse une légitimité idéologique nouvelle. Les commentaires venus de l'étranger ne lui servent pas à défendre l'idée du cosmopolitisme dans l'art, mais à l'inverse à renforcer sa conception nationaliste de la culture.

Dorothee Günther et Rudolf von Laban proposent une seconde définition de nature plus politique. Ils partent d'un même constat : la "culture internationale sans patrie" a eu des "effets destructeurs" sur le patrimoine allemand. Ils définissent donc la "danse allemande" par opposition aux styles étrangers -jazz, revues et ballet - pour ensuite l'investir de valeurs patriotiques, voire raciales⁵⁰. Ils "blanchissent" ainsi la danse de ses anciennes influences internationales, les attribuant à la confusion de l'après-guerre. Ils se placent de cette façon en conformité avec les thèses de Rosenberg⁵¹.

Comment comprendre cette démarche de révision de l'ancrage culturel de la danse moderne autrement que comme le prix que les danseurs acceptent de payer pour faire accéder leur utopie à la réalité ? Ce conformisme avant la lettre n'est-il pas l'aveu qu'un espace encore vierge est à défricher dans le paysage culturel du Troisième Reich, qu'une politique culturelle de la danse cohérente n'existe pas encore ? Il n'y a pas seulement une volonté de justification dans ce processus de réécriture de l'histoire du mouvement mené par des artistes perméables aux promesses du nazisme, mais une véritable stratégie de séduction. Si, dans les années 1920, les danseurs employaient le langage de la "table rase" pour revendiquer leur appartenance à l'avant-garde, à l'inverse, dans les années 1930, ils cèdent à la tentation conformiste. Ils sont convaincus que pour parvenir à sa consécration, leur art doit emprunter la voie de la recherche identitaire du nazisme.

Le théâtre grec antique : un modèle d'ascension sociale

Ce rapport de force, qui éclaire le désir des danseurs modernes de promouvoir leur art au statut d'avant-garde officielle, dévoile aussi leur ambition de conquérir un espace concret pour la danse au théâtre. Pour la première fois depuis les congrès de la fin des années 1920,

50 Rudolf von Laban, "Die deutsche Tanzbühne. Vorgeschichte und Ausblick", Dorothee Günther, "Wiedergeburt des deutschen Tanzes", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 6, p. 14.

51 Les écrivains Hans Brandenburg et Fritz Böhme appuient cette interprétation. Hans Brandenburg s'insurge face à la définition des Anglais, selon lui trop timide, qui nomment la "danse allemande" : "art de la danse d'Europe centrale" ("Von deutscher Tanzkunst. Rückblick und Ausblick", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 50-58). Fritz Böhme, quant à lui, propose de donner au terme de "Volkstanz" le sens de "danse du peuple" et d'en faire une expression générique pour la danse en Allemagne ("Deutscher Tanz und Volkstanz", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 37-42). Une troisième définition est donnée par l'écrivain Rudolf Bach, qui associe la "danse allemande" aux débats sociologiques sur le concept de communauté. Il y voit l'incarnation des aspirations de son époque à des formes d'expérience collective, de soumission à un guide charismatique et à des idées supra-personnelles. Rudolf Bach s'appuie ici sur les tendances religieuses de la danse moderne et tente de leur donner un débouché dans le théâtre Thing ("Vom Wesen der Gruppenregie", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 59-61).

Rudolf von Laban et Mary Wigman enterrent leur ancienne opposition⁵². Le chorégraphe se rallie aux ambitions d'ascension sociale et de révolution du théâtre traditionnel de Mary Wigman. En 1934 en effet, il ne s'agit plus pour lui de s'intégrer aux institutions existantes, comme il le fit à l'Opéra de Berlin, mais bien de profiter des promesses de renouveau du régime nazi pour imposer ses anciens projets de théâtre de danse autonome. C'est précisément cette mission qu'il attribue à la Scène allemande de la danse.

Ce besoin de consécration de la danse moderne jette une lumière nouvelle sur les raisons du déséquilibre des programmes de danse des festivals. Les danseurs modernes espèrent s'octroyer définitivement la légitimité du chœur antique, qui fondait jusqu'alors la suprématie culturelle du ballet classique. En effet, au-delà des luttes esthétiques et sociales qui les opposent depuis le début du siècle, les genres classiques et modernes tirent leur vision artistique du même modèle de la "chorea antique" du théâtre grec, oeuvre d'art totale liant la danse, la musique et la poésie, où la danse symbolise la synthèse des trois arts, faisant la liaison entre la musique qu'elle accompagne et le récit qu'elle illustre. Tout en se démarquant de l'idéal rigoureux et virtuose du ballet classique par de nouveaux principes d'exploration du mouvement et de l'expression individuelle, tout opposant la problématique de la table-rase à cette tradition séculaire, jumelle de l'étiquette royale, la danse moderne poursuit les mêmes idéaux d'organicité et de totalité que le ballet à l'époque de sa gloire solaire⁵³. La transmission de cet héritage est précisément l'enjeu social des festivals.

Mary Wigman est la plus explicite à ce propos. Pour la première fois, elle enracine sa conception du *Theatertanz* dans l'héritage culturel du théâtre grec. Elle qui ancrerait jusqu'à présent son art dans un présent primitiviste, elle se laisse gagner par la nostalgie d'un âge d'or du théâtre. L'expérience de la mise en scène du *Monument aux morts* en 1930 à Munich a contribué à cette évolution : "Partout où la religion, le culte, la vision du monde déterminaient de façon homogène un peuple, une race, une tribu et où, en général, une croyance, une foi, une conviction valables en appelaient à l'aveu de cette foi, le théâtre florissait comme le lieu de l'expression festive d'une élévation commune"⁵⁴. La chorégraphe réaffirme ici l'aspiration fondamentale de la danse moderne à rendre au mouvement une fonction culturelle, analogue à celle qu'il occupait dans le théâtre grec. Elle estime que le ballet classique, contemporain de la

⁵² La concurrence persiste néanmoins officieusement entre les deux personnages. Mary Wigman est excédée par l'attitude de son ancien maître durant la préparation des festivals. Ses carnets sont jalonnés de remarques déplaisantes. Elle traite le chorégraphe de "dilettante" (17 juillet 1934), de personnage "peu fiable" (5 septembre 1934), voire de "lâche" (9 décembre 1934) ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Kalendarium 1933-34", n° 83/73/149.

⁵³ Cette idée est présentée dans "Chorea et Orchesis : la tension entre danse théâtralisée et danse pure", in Jean-Michel Guy (dir.), *Les publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991, p. 286-291.

⁵⁴ "Überall dort, wo Religion, Kult, Weltanschauung das Leben eines Volkes, einer Rasse, eines Stammes einheitlich bestimmten, wo allgemein gültiger Glaube, Gläubigkeit und Überzeugung nach dem Bekenntnis dieser Gläubigkeit verlangten, blühte das Theater als Stätte des festlichen Ausdrucks gemeinsamer Erhebung", Mary Wigman, "Der Tänzer und das Theater", in *Völkische Kultur*, juin 1933, p. 29.

sécularisation des arts de la scène, a perdu la capacité à faire du théâtre "un lieu visionnaire et sacré". A ce titre, les lauriers du grand art reviennent de droit à la danse moderne.

Dans ses publications des années 1930, Mary Wigman ne cesse en effet de revendiquer la filiation entre la danse moderne et le théâtre grec. Selon elle, sa danse s'inspire directement de la structure polaire du théâtre grec. Le mouvement y est en même temps pure joie ludique, fête des yeux, moyen d'élévation spirituelle et expérience métaphysique qui porte l'individu hors de son environnement quotidien. Cette conception correspond à ce que Johan Huizinga décrit à propos du drame grec⁵⁵, qui a pour fonction de représenter l'ordre du monde sous forme de jeu sacré. Le tragique et le comique, le sérieux et le jeu, le sacré et la fête cohabitent dans un même spectacle, où sont joués les événements de la vie et de la mort des hommes, où sont reproduits les phénomènes cosmiques, et où l'on montre les relations entre les hommes et les dieux. Mary Wigman veut renouer avec cette forme de théâtre cosmique : "Ce que nous voulons au théâtre, ce n'est pas seulement l'image, mais l'archétype derrière l'image. Ressusciter cet archétype par l'esprit de notre temps et par sa force d'invocation, et l'élever comme fondement de toute représentation, nous apparaît être la grande tâche du théâtre"⁵⁶.

La démarche de Mary Wigman illustre parfaitement par quel biais les visions de la danse moderne peuvent rejoindre la *Weltanschauung* du national-socialisme. La nostalgie des origines est si forte chez la chorégraphe qu'elle en vient à confondre archétype et mythe, modèle primordial et représentation idéalisée. De modèle de communauté idéale, le théâtre grec finit par devenir symbole du mythe du peuple : "Partout où le destin du peuple, au sens du mythe, colorait et façonnait le destin individuel et se répercutait implicitement sur la scène, le théâtre ne remplissait pas seulement une signification esthétique et artistique, mais aussi éthico-sociale : par le rayonnement de ses forces rassemblées, il liait les hommes en communauté. Le théâtre lui-même était un lieu de culte, et le déroulement théâtral était un processus symbolique, vécu par tous, cru par tous et compris par tous"⁵⁷. Le mythe du peuple devient ainsi chez Mary Wigman, le substitut de sa recherche du sacré. Il représente à ses yeux "la force constructive" du peuple et de sa manière de vivre : "Nous avons coutume de parler du mythe d'un peuple et nous entendons par là non pas n'importe quel événement légendaire ou historique, mais plutôt

⁵⁵ Johan Huizinga, "Formes ludiques de l'art", in *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 256-279.

⁵⁶ "Das, was wir vom Theater wollen, ist nicht nur das Abbild, sondern das Urbild hinter dem Abbild. Dieses Urbild aus dem Geist unserer Zeit wieder zu beschwören und zum tragenden Untergrund aller Darstellung zu erheben, scheint uns die grosse Aufgabe des Theaters" ; Mary Wigman, "Der Tänzer und das Theater", in *Völkische Kultur*, juin 1933, p. 29.

⁵⁷ "Überall dort, wo im Sinne des Mythos das Volksschicksal das Einzelschicksal färbte und formte und sich als stillschweigend respektierte Gegenwart von der Bühne her auswirkte, erfüllte das Theater nicht nur seinen ästhetisch-künstlerischen, sondern auch seinen ethisch-sozialen Sinn : durch die Austrahlung seiner zusammenfassenden Kräfte die Menschen zur Gemeinschaft zu binden. Das Theater selber war Kultstätte, und das Theatergeschehen Symbolgeschehen, von allen geglaubt und von allen verstanden" ; Mary Wigman, "Der Tänzer und das Theater", in *Völkische Kultur*, juin 1933, p. 30.

le destin commun contemporain de tous les hommes d'un peuple, d'une race ou d'une tribu, vécu comme une harmonie grandiose et qui se manifeste également à travers le destin individuel"⁵⁸.

Cette dérive permet à la chorégraphe de justifier ses ambitions. Faire de sa danse le véhicule du mythe du peuple, n'est-ce pas se mettre en position de ravir au ballet sa suprématie culturelle ? Ses propos rappellent ceux de Fritz Böhme sur le rôle de l'art dans l'édification de l'identité nationale. Comme l'écrivain, Mary Wigman finit par lier intimement sa conception de la danse à la question de l'identité allemande. Lorsqu'elle déclare : "Sommes-nous véritablement un peuple sans mythe et devons-nous décrire notre époque comme une époque non mythique?"⁵⁹, elle ne fait que reposer en d'autres termes la question de l'Allemagne, "pays sans danse". Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de relever le même défi : prouver que la culture allemande détient son propre moyen d'identification mythique et, au-delà, que la nation allemande possède une identité singulière. La danse est, selon la chorégraphe, la réponse adéquate à ce double défi. Par le rythme, elle ressaisit "l'accord fondamental" qui lie la communauté et incarne son harmonie originelle. Elle permet ainsi de donner une forme artistique au mythe du destin du peuple : "Le danseur moderne cherche l'entrée dans le théâtre d'aujourd'hui au nom du théâtre du futur, dont il porte la vision en lui"⁶⁰. Cette dérive vers le mythe est analogue à celle de Rudolf von Laban. La Scène allemande de la danse n'est pas seulement, pour le chorégraphe, "un lieu de vision pour une communauté d'artistes", mais elle est également un "bien du peuple". Quant aux festivals, ils ne constituent pas seulement des "fêtes de la danse", mais ils ont pour fonction d'incarner le destin de la communauté allemande⁶¹.

On croit retrouver, dans cette entreprise conquérante, des analogies avec les visions architecturales d'Hitler. Les danseurs ne laissent-ils pas croire, avec leur ouvrage collectif, qu'ils ont trouvé, sous le dôme millénaire du Troisième Reich, une place pour leur rêve expressionniste de cathédrale en mouvement ? Le national-socialisme est un instrument de façonnement de l'utopie germanique. Les festivals représentent similairement, pour les danseurs, un programme politique de "construction" d'un espace social pour la danse.

58 "Wir pflegen vom Mythos eines Volkes zu sprechen und meinen damit nicht irgendwelche legendären oder historischen Begebenheiten, sondern eher das allen Menschen eines Volkes, einer Rasse, eines Stammes gewärtige Gemeinsschicksal, das als grandioser Grundakkord auch noch unter dem Symbol des gestalteten Einzelschicksals schwingt" ; Mary Wigman, "Der Tänzer und das Theater", in *Völkische Kultur*, juin 1933, p. 28.

59 "Sind wir wirklich ein Volk ohne Mythos und müssen wir selber unsere Zeit als eine unmythische bezeichnen ?" ; Mary Wigman, "Der Tänzer und das Theater", in *Völkische Kultur*, juin 1933, p. 28.

60 "Der moderne Tänzer sucht den Zugang zum heutigen Theater um des zukünftigen Theaters willen, das er als Vision in sich trägt" ; Mary Wigman, "Der Tänzer und das Theater", in *Völkische Kultur*, juin 1933, p. 31.

61 Rudolf von Laban, "Die deutsche Tanzbühne. Vorgeschichte und Ausblick", in Rudolf von Laban, *op. cit.*, p. 3-7.

c. Les tentations conformistes de la chorégraphie

Les festivals de la danse posent de façon cruciale la question de l'impact du contexte idéologique sur la création chorégraphique. La danse se présente-t-elle avec le même programme d'avant-garde qu'à l'époque de la libre entreprise culturelle ? Ou à l'inverse se transforme-t-elle sous la contrainte des nouveaux cadres de production ? Les engagements politiques des danseurs ont-ils une influence sur leur travail artistique ?

L'art moderne sous la coupe du ministère de la Propagande

On ne peut comprendre les festivals de 1934 et 1935 en dehors de la politique culturelle pro-moderniste du ministère de la Propagande. Goebbels reconnaît une certaine légitimité à l'art moderne. Il admire les "artistes nordiques", notamment Emil Nolde, dont les tableaux ornent son appartement berlinois, et Eduard Munch, à qui il rend hommage, en 1933, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire⁶². L'argument de l'art moderne est un moyen de consolider son pouvoir et de contrecarrer les velléités de suprématie de Rosenberg⁶³. Si durant les premières années du régime, les deux hommes sont animés par le désir de provoquer une révolution culturelle, et s'ils sont convaincus que la foi nationale-socialiste des artistes suffira à faire naître un nouvel art nazi, leurs avis divergent sur le choix des voix d'accès. Rosenberg prône la censure par le vide. Le seul moyen de restaurer les origines raciales de la culture germanique consiste, selon lui, à débarrasser l'Allemagne de son héritage judéo-bolchevique. A l'inverse, Goebbels soutient le courant de "l'expressionnisme national", défendu depuis 1933 par un groupe d'opposition, dirigé par Otto Andreas Schreiber et Hans Weidemann, au sein la Ligue nationale-socialiste des étudiants.

La revue *Kunst der Nation*, que les deux étudiants éditent entre novembre 1933 et février 1935, est le porte-parole officieux de la politique de Goebbels. Le ministre de la Propagande, qui y publie plusieurs articles, avance l'idée que "l'art allemand" a besoin de "sang frais" pour exprimer les "forces saines" de la nouvelle époque et qu'il ne peut se contenter des théories réactionnaires de Rosenberg⁶⁴. *Kunst der Nation* se conçoit comme un forum sélectif des tendances contemporaines dans l'art. Les peintres, que le Front de combat pour la culture allemande avait censurés au printemps 1933, y sont loués pour leur capacité à représenter "l'être du peuple allemand" à travers leurs oeuvres paysagères, leurs natures mortes

62 Joseph Goebbels, "Dr. Goebbels an Eduard Munch", in *Kunst der Nation*, 15 décembre 1933, n° 4.

63 Sur les conflits de politique artistique qui opposent Joseph Goebbels et Alfred Rosenberg, voir : Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980, p. 101-136 ; Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Londres, University of North Carolina Press, 1996, p. 19-38 ; Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 75-92 ; Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, éditions Complexe, 1988, p. 111-117.

64 Joseph Goebbels, "Moral oder Moralin. Zur freudigen Lebensbejahung gegen jegliches Muckertum", in *Kunst der Nation*, 1er février 1934, n° 3.

et leurs portraits (sont cités, entre autres, Max Beckmann, Ernst Barlach, Georg Kolbe, August Macke, Otto Müller, Emil Nolde et Vincent Van Gogh). Les écrivains (Stefan Georg, Friedrich Nietzsche), les compositeurs (Richard Strauss), les architectes (Werner March) et les photographes (Albert Renger-Patzsch) ne sont pas non plus en reste. Parce qu'ils ont lutté contre "la mécanisation de la vie" en libérant le "sentiment vital organique" (*organische Lebensgefühl*), ils sont considérés comme les "prophètes d'une nouvelle époque". C'est dans ce cadre que plusieurs articles sont consacrés aux festivals de la danse et aux conceptions modernes du mouvement⁶⁵. La danse fait donc partie intégrante de la politique de soutien du courant de "l'expressionnisme national" du ministère de la Propagande.

Toutefois, la danse jouit dans ce contexte d'une liberté qui est sans équivalent dans les autres courants de l'art moderne. Les festivals de la danse montrent en effet que cet art n'est pas soumis à une lecture sélective de sa modernité, comme c'est le cas en particulier dans la peinture et dans la musique. La comparaison entre les programmes de 1934 et de 1935 et ceux du congrès de la danse de 1930 révèle par exemple une incontestable continuité du registre thématique. On y retrouve les inspirations favorites de la danse moderne : le vocabulaire de la musique (*Largo, Petite suite, Sérénade, Suite, Mélodie*), de la rêverie poétique (*Sons et visages, Hymne, Élégie*), des sensations physiques (*Avec élan*), de l'expérience existentielle (*La danse de la pauvre vie, Question*), du jeu (*Le joueur de balle, Jeu*) et de la mort (*La plainte des morts*). Les thèmes du folklore (*Danses allemandes, Danses paysannes, Danses slaves, Danse du pêcheur*) ne sont pas plus prépondérants que dans la décennie précédente. Leur choix semble d'abord guidé par le principe rythmique dont ils sont porteurs. Seul le thème guerrier est neuf (*Danse de guerre, Chant du combat*), mais il reste marginal. Le critique Alfred Schlee confirme dans ses articles la continuité des programmes des festivals. Il remarque que le festival de 1934 est "peu différent de celui des congrès (de la fin des années 1920)" et que le festival de 1935 est "toujours moderne". Cette continuité est d'autant plus manifeste que certains danseurs, en particulier Harald Kreutzberg et Gret Palucca⁶⁶, doublent leurs créations de quelques anciens solos⁶⁷.

65 On consultera notamment les articles de Friedrich von Zglinicki, "Tanz und Körperbildung", 15 mars 1934, n° 6, "Die Gesetzmässigkeit der Bewegung in künstlerischen Tanz", 1er avril 1934, "Abschied von der Tanz-Saison. Im Gedanken John Schikowski", 15 juin 1934, n° 12, et les comptes rendus de Will Grohmann, "Die Deutsche künstlerische Tanz und die Deutschen Tanzfestspiele Berlin 1934", 1er novembre 1934, n° 21 et d'Alfred Schlee, "Die deutschen Tanzfestspiele 1934", 1er janvier 1935.

66 Gret Palucca présente cinq solos : *Jeu, Avec élan, Serenata, Le cavalier à la rose et Élégie*. Harald Kreutzberg présente *Le fou du roi et Le prince*.

67 Alfred Schlee, "Die deutsche Tanzfestspiele 1934", in *Kunst der Nation*, p. 3-4. Alfred Schlee ajoute toutefois que les festivals n'apportent pas non plus de "nouveau". Il souligne le manque de renouvellement chez Gret Palucca et compare le groupe Wigman à une "revue de petites wigmaniennes". Les remarques du critique laissent penser que les festivals témoigneraient d'un essoufflement artistique, analogue à celui déjà observé en 1930 lors du congrès de Munich.

En revanche, cette liberté n'est pas applicable aux programmes musicaux des festivals. Le choix des musiques d'accompagnement montre une conformation à un paysage musical exclusivement allemand. Les oeuvres des compositeurs contemporains favoris des danseurs - Bela Bartok, George Bizet, Saint Saens, Erik Satie et Egon Wellesz - sont remplacées par celles des compositeurs classiques allemands : Bach, Brahms, Chopin, Grieg, Mozart, Schumann, Richard Strauss et Richard Wagner (seule une musique de Dvorak, la célèbre *Danse slave*, subsiste pour le solo d'un jeune danseur). Les orchestres à percussion de Carl Orff et Dorothee Günther et de Hanns Hasting de l'école Wigman gardent, quant à eux, leurs privilèges.

Le contraste entre les programmes de danse et l'exposition de peinture "La danse dans l'art", organisée au Palais du Kronprinz en contrepoint du festival de 1934, est analogue. Elle présente un vaste panorama des peintures, dessins, sculptures et porcelaines conservés dans les musées allemands⁶⁸. Les oeuvres couvrent l'histoire du mouvement depuis l'antiquité grecque et égyptienne jusqu'au début du XX^e siècle. Mais l'agencement des périodes exposées est tendancieuse. Les vases et les reliefs antiques favorisent nettement les représentations de Dionysos au détriment de celles d'Apollon, et les danses paysannes du XV^e siècle allemand dominant sur les cérémonies théâtrales du XVIII^e siècle chinois. Parmi les peintures de l'époque contemporaine exposées (celles de Max Slevogt, Edouard Degas, August Macke et Georg Kolbe), l'oeuvre la plus récente est un bronze de Georg Kolbe, daté de 1921. L'exposition est donc en retrait par rapport aux propos de la revue *Die Kunst der Nation*. On ne retrouve rien de la riche production des années 1910 et 1920, des oeuvres d'Emil Nolde, d'Ernst Barlach, de Wassily Kandinsky et des peintres de *Die Brücke*, si inspirées par les mystères du corps humain. C'est en réalité l'exposition "La danse dans la photographie" qui est chargée de représenter la modernité des années 1920. Les clichés exposés sont ceux des principales personnalités de la danse invitées aux festivals. Leur auteur, Charlotte Rudolf, photographe à Dresde, a suivi l'évolution de ces artistes durant la décennie précédente⁶⁹.

La position moderniste relativement timide de l'exposition "La danse dans l'art" est probablement due aux récents remaniements au sein des musées de Berlin. Alois Schardt, le directeur de la Galerie nationale a été remplacé au début de l'année 1934 par l'éditeur d'art Eberhard Hanfstaengl, ancien mécène du *Völkischer Beobachter*. Les essais de réinterprétation de l'histoire de l'art moderne élaborés par Alois Schardt ont été jugés maladroits. Ce dernier a voulu sauver une partie des collections modernes qui devaient être retirées des projets de réaménagement du Palais du Kronprinz. Il a tenté pour cela d'inventer des racines prophétiques et extatiques à "l'art allemand" afin de prouver que "l'expressionnisme nordique"

⁶⁸ Dr. Kümmel, Dr. Hanfstaengl, *Der Tanz in der Kunst*, catalogue de l'exposition, Berlin, Staatliche Museen, National-Galerie, décembre 1934-février 1935.

⁶⁹ Courrier d'Otto von Keudell au Dr. Hanfstaengl, le 18 septembre 1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 245.

était au coeur de l'esprit national-socialiste⁷⁰. Eberhard Hanfstaengl est jugé plus apte à superviser la réorganisation des collections modernes du Palais. Il cadre plus ses propos sur la notion politique de révolution de l'art allemand par la jeune génération⁷¹. Il est soutenu par le directeur général des Musées nationaux, le Dr. Kümmel, connu pour avoir appliqué scrupuleusement, depuis le printemps 1933, la "loi sur le redressement de la fonction publique" dans les musées allemands⁷².

En 1934, on retrouve donc la situation d'exception de la danse, observée en 1933. Pas plus qu'elle n'a subi de censure durant les premiers mois d'installation du régime, la danse ne pâtit de la concurrence artistique qui oppose, un an plus tard, Goebbels et Rosenberg.

Les débats sur l'oeuvre de Mary Wigman

Ces premières observations méritent d'être approfondies. Elles posent la question de la création et de l'innovation artistique sous le régime nazi. Jean-Michel Palmier remarque que l'on assiste à une rupture de style dans la production picturale allemande des années 1930⁷³. Il explique ce phénomène par le fait que les artistes modernes, contraints en grand nombre à l'exil, sont remplacés par une génération conformiste. En ce sens, on peut dire que la stratégie réactionnaire de Rosenberg l'emporte sur les velléités expérimentales de Goebbels. Mais cette configuration n'est pas valable pour les danseurs, restés pour la plupart en Allemagne. C'est avec l'héritage de la modernité des années 1920 qu'il faut envisager l'évolution de la chorégraphie moderne sous le Troisième Reich. Dès lors, il importe de s'interroger sur la définition de la danse moderne comme avant-garde artistique. Ce genre s'est caractérisé à l'origine comme une transgression des académismes formels et comme une fabrique d'utopies. Avec leurs nouvelles formes d'imaginaire du mouvement, les danseurs ont contribué à redéfinir les frontières du réel. Cette conception reste-t-elle valable pour les années 1930 ou doit-elle être révisée ? Comment situer la modernité de la danse sous le régime nazi ? De quels rêves anticipateurs d'un monde neuf les chorégraphies de cette époque sont-elles porteuses ? En bref, la danse moderne continue-t-elle de se renouveler formellement et substantiellement sous le régime nazi ?

Plutôt que de tenter une impossible analyse esthétique des chorégraphies des festivals (faute d'archives cinématographiques), on peut ébaucher un cadre de réflexion plus général sur les problèmes soulevés par la création chorégraphique sous la dictature hitlérienne. On

⁷⁰ Peter Reichel, *op. cit.*, p. 83.

⁷¹ Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 167-170.

⁷² Il contribue notamment au renvoi du Dr. Binder, le directeur du Zeughaus, en août 1933 ; BDC, dossier d'Otto H. Christian Kümmel, RKK, n° 2400/0186/22.

⁷³ Jean-Michel Palmier, "Quelques remarques critiques sur la notion d'art nazi", in *L'expressionnisme comme révolte*, Paris, Payot, 1983, p. 101-113.

présentera les travaux récents réalisés sur Mary Wigman. Son oeuvre est celle qui a soulevé, jusqu'à aujourd'hui, le plus grand nombre de questions sur les rapports entre la danse et l'idéologie. On se penchera plus particulièrement sur les recherches de Susan Manning aux États-Unis et d'Isabelle Launay en France. Leurs travaux, qui se fondent sur des méthodes d'approche différentes, aboutissent à des conclusions en tout point opposées. On exposera ensuite notre interprétation en faisant la critique de ces travaux.

Plusieurs cas de figure doivent être envisagés pour évoquer la question de la modernité de la danse sous le régime nazi. La continuité de la créativité peut se manifester de deux façons différentes. On peut envisager tout d'abord une évolution artistique fidèle aux acquis initiaux et parfaitement indépendante de l'évolution politique. Mais on peut également concevoir une créativité formelle associée à une perméabilité thématique au contexte idéologique. Dans l'hypothèse de l'absence de renouvellement créatif, trois autres cas de figure peuvent être mentionnés. On peut évidemment assister à une atrophie ou une mort lente de l'art chorégraphique, provoquée par le poids des nouvelles contraintes idéologiques. On peut également envisager une perpétuation de l'héritage des années 1920. Dans ce cas, cette continuité se traduirait soit par une forme de survie extrême - la volonté de conserver des acquis originaux au prix d'une lutte silencieuse contre un environnement hostile - soit, au contraire, par un besoin d'ancrage dans le contexte culturel du nazisme, qui déboucherait sur une fixation du courant moderne dans une image muséale. Les voies d'évolution de l'art dans le contexte du national-socialisme sont multiples. A l'exception de l'hypothèse de l'autonomie totale de l'oeuvre d'art, il semble que la création artistique soit, de façon générale, plus directement confrontée au danger du formalisme artistique et/ou idéologique.

A ces interrogations s'ajoute le problème du rapport des danseurs à l'écrit. Si les écrits de la période weimarienne, notamment ceux de Mary Wigman, se concevaient comme un écho poétique à l'exploration chorégraphique, comment saisir la relation qui s'établit entre les publications politiques des années 1930 et la recherche chorégraphique ? Le discours tenu par les danseurs dans le livre *Les festivals allemands de la danse* atteste-t-il uniquement d'une volonté de collaboration politique ou accompagne-t-il au contraire une évolution artistique plus difficile à cerner, mais réelle ?

De nouveau, deux hypothèses sont plausibles. Dans un premier cas, on pourrait prendre les écrits des danseurs au mot et à la lettre. Ils seraient comme la projection d'un monde visionnaire, que la danse serait chargée de faire advenir. On assisterait alors à un processus de fusion entre la vision politique et l'utopie dansée. Dans un second cas, on chercherait moins la proximité entre la danse et ses textes, que leur écart. Les écrits politiques des années 1930 pourraient alors être comparés à une sorte de cheval de Troie, dont les danseurs se serviraient

pour préserver leur libre création. Les travaux de Susan Manning et d'Isabelle Launay illustrent ces deux perspectives.

La première interprétation tendrait à prouver que la redéfinition de l'ancrage culturel de la modernité, confirmée par la publication collective des festivals, s'appliquerait également à la chorégraphie. La survie de la danse moderne ne serait donc pas due à son irréductibilité artistique, mais au contraire à sa capacité à interférer avec la sphère politique. Cette évolution se ferait néanmoins au prix d'une inversion du processus chorégraphique, la vision dansée se soumettant au discours idéologique. Dès lors, la danse ne serait plus créatrice de valeurs nouvelles, nées de l'imaginaire individuel, mais elle serait le miroir de valeurs collectives édictées de l'extérieur. Pour être vérifiée, cette hypothèse mériterait une étude précise du processus de création chorégraphique. A quel niveau de l'art chorégraphique peut-on trouver un terrain de confluence avec la sphère politique ? Y a-t-il des analogies de fonctionnement entre l'idéologie et la *Weltanschauung* de la danse moderne ?

Les travaux de Susan Manning défendent cette optique. L'historienne estime qu'il y a une évolution qualitative des chorégraphies wigmaniennes entre l'époque de Weimar et le nazisme. Le traitement chorégraphique de la danseuse passe, selon elle, du modèle démocratique au modèle autoritaire et reflète en cela l'évolution générale de la société allemande. De même, elle juge qu'il existe un lien entre la progressive perméabilité de l'oeuvre de Mary Wigman au contexte idéologique et l'appauvrissement de ses potentialités de création artistique⁷⁴.

Susan Manning appuie son raisonnement sur une analyse socio-politique des photographies et des descriptions narratives des chorégraphies de Mary Wigman. Ce travail lui permet de reconstruire une "biographie dansée" de la chorégraphe et de son rapport à la société allemande. L'un des points importants de sa thèse concerne le festival de danse de 1934. La *Danse des femmes* du Groupe Wigman témoigne, selon elle, d'une transformation du style wigmanien⁷⁵. La chorégraphe semble se soumettre pour la première fois à l'image traditionnelle de la mère encouragée par la propagande nazie. Dans cette danse de groupe, elle met en scène les étapes de la vie des femmes définies par l'imaginaire traditionnel : l'existence commencerait avec la *Ronde du mariage*, s'épanouirait dans une *Danse maternelle*, serait sublimée par la perte des proches, la *Plainte pour la mort*, puis aboutirait à la sagesse avec la *Danse de la prêtresse* et la *Danse de la sorcière*. Les figures de cette chorégraphie, les jeunes filles, les mères et les prêtresses, partagent ici un destin commun fondé sur les valeurs de sacrifice et de don de soi.

⁷⁴ Susan Manning, *op. cit.*

⁷⁵ Susan Manning, *op. cit.*, p. 177-192 ; voir également Susan Manning, "From Modernism to Fascism", in *Ballet-Review*, 1987, volume 14, p. 87-89.

Les longues robes blanches des danseuses, ainsi que le rôle maternel - mimé plus que dansé - de Mary Wigman, renforcent l'aspect didactique de l'oeuvre.

D'après Susan Manning, ce changement de registre se reflète également dans le processus chorégraphique. Le principe de l'improvisation collective, si caractéristique du Groupe Wigman, laisse place à un processus dirigé. Jusqu'alors, le groupe reflétait parfaitement l'idéal d'une démocratie vécue, montrant à travers la danse les tensions, conflits, unions, dissolutions et réconciliations entre un chef et les individus d'un groupe, cristallisant finalement les contradictions socioculturelles du monde réel. Ce processus se fondait sur un traitement dialectique de l'espace, les danseuses rendant visible un espace traversé d'un jeu subtil de tensions entre différents pôles d'attraction et de répulsion. Or en 1934, Mary Wigman semble troquer ce dialogue polyphonique contre un rôle de guide autoritaire, qui rappelle la fonction traditionnelle de l'étoile dans le corps de ballet. L'iconographie, qui montre une chorégraphie aux lignes strictes, horizontales, rondes et verticales, sans déséquilibre, ni formes contrastées, semble confirmer cette analyse.

Quoique s'inscrivant dans une constante féminine de l'oeuvre de Mary Wigman, la *Danse des femmes* tranche ainsi par son conformisme⁷⁶. Pour la première fois, et apparemment pour la seule fois dans sa carrière, la danseuse délaisse son inspiration féministe au profit d'un mimétisme traditionnel. Comment expliquer cette exception autrement que par l'influence du contexte immédiat ? La *Danse des femmes*, commandée et financée par la Chambre de théâtre du Reich, est la première chorégraphie que Mary Wigman présente sous le régime nazi. On peut donc soulever la question de l'influence du cadre de production sur son travail chorégraphique. Comme en témoigne sa correspondance avec l'administrateur Otto von Keudell, la danseuse n'aurait-elle pas tenté de se faire valoir aux yeux du ministère afin de recevoir d'autres financements pour son groupe de danse ⁷⁷? Dans ce but, elle aurait tenu compte du goût de ses mécènes, en poussant sa stratégie de séduction des nouvelles instances culturelles jusqu'au compromis, sinon esthétique, en tous cas thématique.

Les conclusions de Susan Manning semblent confirmées dans le cas de la *Danse des femmes*. La grille d'analyse de l'historienne ne peut cependant être appliquée de façon systématique à l'ensemble de l'oeuvre de Mary Wigman. Sa méthode est efficace pour analyser certaines chorégraphies produites dans un contexte précis, comme les festivals de 1934 et de

⁷⁶ Son oeuvre chorégraphique constitue une tentative de créer un univers féminin autonome. La danseuse affectionne particulièrement les figures androgynes, ni hommes, ni femmes, mais créatures inspirées, telles que l'effigie tournante et masquée de *Monotonie*, l'ange lumineux du *Chant séraphique* ou les personnages fantomatiques de *Vision*. Elle privilégie également les figures tabous de l'imaginaire traditionnel, comme la femme démoniaque de la *Danse de la Sorcière*, ou encore les sombres fossoyeuses des *Danses macabres*.

⁷⁷ Jean-Marc Adolf, Isabelle Launay, "Le sujet et la masse. Le traquenard d'une danse nationale", in *Mouvement*, février-mars 1996, p. 15.



XIV. Groupe Wigman, *Cantiques de danse (Tanzgesänge)*, 1935.

1935, qui comptent parmi les premières manifestations officielles de la Chambre de théâtre du Reich, et les spectacles des Jeux olympiques de Berlin en 1936, qui correspondent à l'apogée du rayonnement culturel international du régime. Cependant, sa lecture narrative ne permet pas de répondre aux interrogations esthétiques que soulève l'analyse du mouvement. En outre, le fait d'interpréter le parcours politique de Mary Wigman uniquement à l'aune de ses spectacles chorégraphiques présente le risque de surdéterminer la logique signifiante de la danse. Enfin, si son hypothèse de la transformation de l'espace chorégraphique wigmanien ouvre des perspectives originales, elle mériterait d'être confirmée par une étude très précise des films des chorégraphies concernées. Or ces films n'existent pas. Dès lors, il est difficile d'émettre un jugement définitif sur la base d'images statiques qui ne rendent pas parfaitement compte du flux du mouvement.

La seconde évolution de la chorégraphie que l'on peut envisager sous le régime nazi contredit la thèse de Susan Manning. La perpétuation de la danse moderne se comprendrait cette fois-ci grâce à un dédoublement entre une pratique chorégraphique visant à préserver les acquis fondamentaux de la modernité, et un habillage textuel qui lui permettrait de survivre dans un espace public étouffant. A ce titre, les propos de l'écrivain d'art Will Grohmann sur la danse comme "art nordique" rappellent ceux du directeur de la Galerie Nationale de Berlin, Alois Schardt. Ils peuvent être compris comme une façon détournée de protéger la modernité artistique dans la danse. On pourrait ainsi expliquer, par une relation dialectique, le rapport entre les écrits des danseurs et leurs chorégraphies, ces dernières opposant, par leur pureté originelle, une résistance au conformisme avéré des textes. Ce fonctionnement schizophrénique de la danse moderne pourrait alors rendre compte de l'existence d'une zone de création autonome sous le nazisme, résistante à l'idéologie. Cette seconde hypothèse mériterait, pour être confirmée, d'être doublée d'une étude sur le fonctionnement propre de la pratique chorégraphique. De quels moyens chorégraphiques la danse dispose-t-elle pour échapper ou résister aux préceptes de l'idéologie ? Le geste de danse est-il par essence irréductible à toute imposition de sens extérieure à sa nécessité propre ? Ou, à l'inverse, existe-t-il des conceptions gestuelles ou des genres chorégraphiques perméables au discours social et capables à leur tour d'opposer un "contre-discours" aux mots d'ordre du nazisme ?

Les recherches d'Isabelle Launay rejoignent cette problématique. Prenant appui sur une réflexion esthétique, elle contredit la périodisation politique proposée par Susan Manning. Elle juge qu'il n'y a pas de différence fondamentale dans le travail artistique de Mary Wigman entre les années 1920 et 1930. Si elle acquiesce à l'idée que son oeuvre est porteuse de tendances autoritaires, elle observe que celles-ci se révèlent dès les années 1920. Elle estime que le "désir d'enracinement mythique", qui traverse l'existence entière de Mary Wigman, est à la source même de sa danse. Mais elle juge que ce désir est contrebalancé par une véritable

recherche créatrice, qui échappe, quant à elle, à la détermination du contexte extérieur⁷⁸. Elle pousse son raisonnement plus loin encore, estimant que le fait même de danser, ce que Rudolf von Laban nomme "la région du silence", est un acte qui transcende le temps réel. En dansant, l'artiste atteint un niveau d'être autre que celui du sujet pensant. Il incarne une subjectivité différente de celle communément circonscrite par le langage. C'est dans cette "région du silence" qu'il faut chercher, selon Isabelle Launay, l'espace de liberté artistique de la danse : "Un corps dansant ne cesse de contester la notion même de sujet conscient, de redéfinir la perception de nos corps, d'inventer de nouveaux rapports à soi. Le véritable artiste avance dans l'inconnu, dans l'inouï, dans une aventure qui l'amène à suspendre toute interprétation"⁷⁹.

Isabelle Launay a choisi d'explorer uniquement l'oeuvre littéraire de Mary Wigman afin d'éviter les périls posés par l'analyse iconographique. Son propos concerne moins les rapports entre la chorégraphie et la société que l'étude du processus de création chorégraphique et du travail symbolique du mouvement corporel. Elle parvient ainsi à mettre à jour des réflexions esthétiques essentielles qui permettent d'éclairer la pensée de la danse moderne. Selon elle, le rapport de la danse à la sphère politique ne peut en aucun cas être apparenté à une relation de type causal entre un contexte donné et son reflet chorégraphique. Il se situe au contraire dans le processus de création lui-même et dans les dérives potentielles dont il est porteur. Ses conclusions sont inséparables d'une réflexion préalable sur le concept de modernité dans la pensée de Walter Benjamin.

La modernité de la danse se comprend, selon elle, dans le travail du temps sur un sujet, dans le combat de ce dernier pour capter l'énergie à l'oeuvre dans le présent et pour en cristalliser le rayonnement. Cette danse moderne serait alors assortie de qualités particulières qui lui permettraient de faire émerger un mouvement comme moderne. Celles-ci se déclinent sur le mode d'une pratique mineure, ouverte à une expérience vécue du mouvement (une exploration des sens, qui reste en deçà de la pensée langagière), et où le doute côtoierait l'extase. C'est cette modernité là qu'Isabelle Launay s'attache à cerner dans l'oeuvre de Rudolf von Laban et de Mary Wigman. Elle observe néanmoins que cette "expérience de danse", qui était à l'origine une découverte pure, dépossédée du savoir et ouverte à l'inconnu, a tendance à laisser place chez les deux artistes à une "expérience vainqueur", toujours réussie, où la volonté de montrer "les certitudes du corps pionnier" remplace la logique de "la corporéité en état de rêve"⁸⁰. Elle montre ainsi que "la région du silence" peut, elle aussi, être soumise à des dérives majeures capables de remettre en cause sa spécificité. On aboutirait alors à deux danses modernes : l'une, incarnation de la "région du silence" et de son vécu expérimental, et l'autre,

⁷⁸ Isabelle Launay, *op. cit.*

⁷⁹ Jean-Marc Adolf, Isabelle Launay, "Le sujet et la masse. Le traquenard d'une danse nationale", in *Mouvement*, février-mars 1996, p. 15.

⁸⁰ Isabelle Launay, "A la recherche de la modernité de la danse "moderne", *op. cit.*, p. 52-76.

preuve de son reniement, car prisonnière du sujet pensant et de ses ambitions démonstratives. C'est à partir de cette hypothèse qu'Isabelle Launay aborde le problème des rapports de la danse moderne avec le nazisme. Tout en s'interrogeant sur les dérives du processus chorégraphique, elle recherche les espaces où son utopie originelle a pu perdurer.

Cette définition d'une danse moderne paradoxale est riche, mais elle reste problématique. Isabelle Launay défend l'idée que la "région du silence" aurait en définitive échappé à l'influence du totalitarisme nazi et aux désirs de notoriété des danseurs eux-mêmes. Certes, elle souligne les tentations d'art majeur qui traversent ces derniers (la tendance de Rudolf von Laban à vouloir penser le mouvement avant de faire renaître les corps, et le penchant de Mary Wigman à surdéterminer sa danse par une dramatisation du geste). Mais elle pense que ce que Walter Benjamin appelle "la mèche de l'explosif" reste intacte. La danse moderne serait ainsi parvenue à survivre à la traversée du Troisième Reich, sans avoir été atteinte dans son essence. De fait, elle a nourri toute la pensée de la danse contemporaine après la guerre. Cette hypothèse serait confirmée par l'idée que peuvent cohabiter dans une même personnalité, l'artiste et le citoyen, sans que ces deux statuts soient nécessairement en adéquation (la position politique d'un artiste ne garantissant pas sa vitalité artistique et vice-versa)⁸¹.

La forme soumise au sens

C'est ici que se situent les frontières de la recherche esthétique et que peut intervenir l'analyse historique. La thèse de l'autonomie de la danse défendue par Isabelle Launay mériterait d'être doublée d'une étude approfondie sur l'existence de formes d'escapisme dans la danse. Pourrait-on dire, par exemple, que les danseurs sont dépassés par leurs propres créations, lesquelles véhiculent une modernité dont ils ne sont pas conscients ? Dans quelle mesure une telle attitude, contradictoire avec l'engagement volontaire et lucide qu'ils expriment dans leurs écrits des années 1930, est-elle tenable ? A l'inverse, pourrait-on trouver dans leurs chorégraphies les traces d'un combat de type schizophrénique qui leur permettrait de préserver l'irréductibilité de leur art ? Ilse Loesch se souvient avoir vu Dore Hoyer danser à Dresde durant la guerre devant un petit groupe d'amis et brusquement soulever sa jupe couverte d'un tissu rouge vif suggérant le drapeau soviétique⁸². Connaissant le parcours communiste d'Ilse Loesch et son refus d'envisager la collaboration de ses maîtres, ne faut-il pas y voir d'abord un témoignage subjectif ? Aucun des documents disponibles actuellement ne permet de répondre à ces questions.

⁸¹ Jean-Marc Adolf, Isabelle Launay, "Le sujet et la masse. Le traquenard d'une danse nationale", in *Mouvement*, février-mars 1996, p. 14.

⁸² Interview d'Ilse Loesch à Berlin les 20 mai et 1er juin 1993.

Ne faut-il pas plutôt pousser jusqu'à ses conséquences ultimes (c'est à dire l'entrée des conceptions artistiques dans la sphère politique), l'idée que la danse moderne possède de façon consubstantielle à la fois la recherche d'un mode d'être mineur et l'ambition de l'oeuvre d'art totale ? Si le mode mineur a présidé à l'émergence de la danse moderne à l'époque des utopies des années 1910, il laisse clairement place au désir d'art majeur au tournant des années 1930. Sans pour autant enfermer l'évolution de la danse dans un carcan politique artificiel, il est indispensable de s'interroger sur les rapports d'affinité qui ont pu s'établir entre l'espace totalitaire du nazisme et le désir d'espace réel de la danse moderne. Le nazisme n'a-t-il pas accéléré des processus d'adhésion au mythe et d'inversion des données du réel ? N'a-t-il pas libéré des tentations esthétiques réprimées jusqu'alors ? Si Susan Manning ne souligne pas suffisamment en quoi la danse des années 1930 utilise toujours des modes de création modernes, elle a raison de conclure sur le déplacement du sens de la danse. Ne peut-on dès lors réévaluer la modernité de cet art à l'aune du présent du nazisme ? La danse resterait moderne au sens où elle resterait fidèle à son exigence de contemporanéité, mais elle changerait de mode d'être, passant d'un ancrage mineur à une ambition majeure. Utopique, elle le serait toujours, mais au nom d'autres rêves, collectifs, et non plus solitaires, à la façon d'un Gottfried Benn.

Comment cerner ce déplacement de sens dans la chorégraphie même ? A quel niveau celui-ci peut-il témoigner de confluences ou d'affinités avec l'esthétique du nazisme ? L'approche d'Isabelle Launay, qui se penche sur ce qui n'est pas nécessairement visible dans la danse (à savoir le travail qui précède le spectacle lui-même, les processus de composition et d'improvisation, le rapport à l'autre, les décalages entre l'image rêvée et l'image dansée, etc.) a déjà montré ses fruits. Mais elle doit être réévaluée et complétée par des apports historiques, qui infléchissent l'interprétation de la chorégraphie sous le nazisme. Les travaux d'Éric Michaud sur la philosophie esthétique de l'idéologie nationale-socialiste permettent d'ébaucher ce relais. Sa thèse met à jour des affinités de fonctionnement inédites entre les nouveaux procédés de création, nés de la modernité, et la logique esthétique de l'idéologie nazie⁸³. On revisitera l'oeuvre de Mary Wigman sous ce double regard. L'image qui émerge est celle d'un art qui entre en confluence avec l'imaginaire éthique et esthétique du nazisme. Cela ne signifie pas que l'on aboutit à une "danse nazie" directement lisible, comme tente de le démontrer Susan Manning. Les frontières entre la sphère idéologique et la sphère artistique deviennent simplement plus perméables, comme si l'une et l'autre voulaient se nourrir mutuellement. Cette porosité est moins à chercher dans le produit fini que dans l'imaginaire mythique et culturel qui motive le travail artistique de Mary Wigman.

⁸³ Éric Michaud, *Une construction de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, thèse de doctorat d'État, Paris I., 1995.

On s'arrêtera tout d'abord sur le rapport spécifique que la danseuse entretient avec le réel dans le processus de création. Mary Wigman construit ses chorégraphies autour d'un travail d'improvisation et de composition. Ses danses sont le résultat de l'action de forces organiques qui font surgir les idées chorégraphiques dans une forme gestuelle visible, dite *Gestalt*. Le passage de l'idée chorégraphique à la danse, du contenu à la forme, est comparable à la germination d'une plante. La danseuse se réfère à la notion de contrainte intérieure irrépressible (Gret Palucca parle de "montée de la danse"). Ses notes de travail ou ses récits poétiques décrivent toujours le même phénomène : une force, un rythme, un thème ou une vision habitent le corps comme un chant lancinant et finissent par surgir brusquement sous la forme d'un motif chorégraphique. Ce processus hérite de la conception expressionniste de l'art, selon laquelle l'oeuvre créée est l'incarnation d'une vision intérieure et non pas la traduction d'un contexte naturaliste. Éric Michaud compare ce processus au fonctionnement de l'art chrétien. En établissant un lien entre le monde visible et le monde invisible, les objets symboliques permettent l'accès au sacré⁸⁴.

Si Mary Wigman a toujours recours à ce même principe créatif durant sa carrière, elle en modifie parfois la logique. Isabelle Launay remarque que la chorégraphe a tendance à "rabattre l'activité sensorielle sur le visible" et à surdéterminer sa recherche chorégraphique par la volonté de signifier⁸⁵. Deux solos notamment, *Visage de la nuit* et *Sacrifice*, créés en 1929 et en 1930, témoignent d'un blocage du processus créatif. Mary Wigman rattache sa recherche gestuelle, fondée sur l'exploration d'énergies spatiales abstraites, à ses souvenirs de voyages, ici les cimetières allemands dans les Vosges et les chutes du Niagara aux États-Unis. Elle a ainsi tendance à transformer ses solos en "tableaux vivants". Cette modification du processus de création redéfinit entièrement le sens du message chorégraphique wigmanien. Sa danse qui, à l'époque de l'utopie asconienne, suivait la "logique du pas encore devenu", du rêve prophétique, tend à devenir mise en forme claire et incarnation lisible de l'Idée. La fonction religieuse de la danse de Mary Wigman s'inverse donc. La logique extatique qui guidait son travail et qui lui permettait d'exprimer sa quête du sacré tend à se figer en un principe culturel, où le dogme remplace le mystère.

Contrairement à ce qu'affirme Isabelle Launay, cette inversion du processus créatif finit par dominer largement dans l'oeuvre de la danseuse vers la fin des années 1930 et durant la Seconde guerre mondiale. A cette époque, Mary Wigman se rapproche nettement de la pantomime (elle enseigne même cette discipline au Centre allemand des maîtres de danse). Elle puise son inspiration non plus dans le registre des affects, mais dans la mythologie grecque et dans les légendes germaniques. Elle choisit pour ses solos des personnages concrets, telles

⁸⁴ Éric Michaud, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁵ Isabelle Launay, "L'image-reflet d'une force intérieure", *op. cit.*, p. 389-393.

Niobe, Brünnhilde ou les princesses des chants de troubadours. Elle précise cette nouvelle orientation dans un article qu'elle publie en 1940, et dans lequel elle redéfinit sa conception de la "danse absolue"⁸⁶. Elle ne conçoit plus celle-ci exclusivement comme l'incarnation du genre moderne, non narratif et existant hors des théâtres traditionnels. Elle ne l'oppose pas non plus systématiquement au genre classique, dit danse de théâtre. Elle propose au contraire d'associer les deux écoles ennemies dans une même catégorie, qu'elle nomme "danse absolue" et qu'elle oppose à une seconde catégorie que serait la pantomime. Mary Wigman révisé ainsi l'ancien antagonisme entre danse moderne et ballet classique au profit d'une distinction plus générale entre danse pure ou abstraite, d'une part, et danse narrative, d'autre part.

Cette révision concorde parfaitement avec son évolution artistique. En utilisant des personnages concrets, inscrits dans une histoire littéraire et mythologique, la chorégraphe peut ainsi accélérer le passage de l'invisible au visible, du rêve à l'image⁸⁷. Cette forme de retour au naturalisme confirme l'inversion de la finalité religieuse de son art. En faisant appel à des figures mythiques identifiées à la culture allemande et porteuses de destins exemplaires, elle renonce à ses visions extatiques d'autrefois, nées du mystère de la contemplation. D'objet de vision, sa danse devient objet de croyance. N'est-ce pas cette croyance en une tradition allemande dont ses textes débordent qui nourrit désormais sa recherche créative ? On retrouve, dans cette volonté d'imposer au réel la marque de l'Idée, une démarche proche de celle du compositeur Richard Wagner, également hanté par la volonté d'incarner la culture allemande dans sa musique. L'un et l'autre partagent un même refus de voir le monde tel qu'il est. Ils veulent faire apparaître à la surface, ce qui, selon eux, a été caché jusqu'alors : un art allemand sorti de l'oubli de l'histoire.

Éric Michaud décrit le fonctionnement de l'idéologie en des termes analogues. Il compare l'idée fondatrice de l'idéologie, à savoir l'Idéal, à une "substance rêveuse" qui lutte pour la réalisation de sa vision. Le national-socialisme a voulu se faire le sculpteur du peuple allemand (sa substance rêveuse étant la croyance en l'existence d'une race originaire germanique supérieure)⁸⁸. Hitler définit notamment les "Aryens" par leur aptitude à sortir de l'obscurité de l'histoire et à produire une culture visible : ils sont un peuple de "créateurs de culture" (*Kulturschöpfer*)⁸⁹. Mary Wigman espère aussi ramener les Allemands à leur rêve commun par la danse. En favorisant le contenu sur la forme, elle finit par privilégier la recherche de liens au détriment de la liberté. Elle échange le mystère contre l'apparence et

⁸⁶ Mary Wigman, "Bühnentanz und Tanzpantomime", in *Neue Deutsche Frauenzeitung*, 15 décembre 1940, p. 91-93.

⁸⁷ Le pôle d'énergie invisible et tout puissant contre lequel la danseuse luttait à ses débuts et qui lui permettait de mettre en valeur une dialectique spatiale, serait alors incarné dans un personnage.

⁸⁸ Éric Michaud, *op. cit.*, p. 246.

⁸⁹ Éric Michaud, *op. cit.*, p.113.

l'interrogation contre la certitude. Le principe de germination, qui avait ouvert la danse à la modernité, devient chez elle recherche d'enracinement.

Cette modification majeure du processus de création pose la question du renouvellement artistique. D'après Isabelle Launay, la créativité formelle est compatible chez Mary Wigman avec le besoin d'ancrage mythique. On peut dire, il est vrai, que l'évolution de Mary Wigman vers la pantomime correspond à une nouvelle phase dans sa vie artistique. Mais s'agit-il là véritablement d'un renouvellement ? Les propos de la danseuse sur les rapports entre le fond et la forme de l'oeuvre d'art laissent apparaître des contradictions notables. A ses débuts, elle refuse systématiquement de donner un sens à ses chorégraphies, se contentant de répéter la tautologie selon laquelle la danse ne dit que ce qu'elle danse. Cette logique correspond à celle de la table-rase, alors revendiquée par une génération d'artistes en quête de révolution dans l'art. Puis au tournant des années 1930, à l'époque où le mysticisme exacerbé de la chorégraphe commence à être interprété comme un épuisement créatif, elle réévalue sa position face à la modernité. Tout en se définissant toujours comme une "fanatique du présent", elle affirme que si la forme est soumise "à la loi du temps"⁹⁰, le fond, quant à lui, reste "immuable", identique à lui-même, quels que soient les bouleversements du monde. "L'homme et sa destinée", "le chant immortel de la vie" représentent à ses yeux ce "thème originel" (*Uhrthema*), ce "sujet archi vieux et toutefois éternellement nouveau", commun à l'ensemble des arts dramatiques et dont la danse est l'un des langages. Cette position domine jusqu'à la fin de sa carrière. Elle est à l'exact opposé de son point de vue initial (rester en deçà du champ de la pensée). La volonté de donner sens à ses danses prend donc une fois de plus le pas sur "la région du silence". Que Mary Wigman se réfère en permanence durant les années 1930 à Beethoven, Dürer et Goethe n'est pas un hasard. Ces grands artistes allemands sont précisément ceux que le régime nazi considère comme des guides héroïques, chargés de montrer à la nation le chemin de l'avenir éternel⁹¹. Mary Wigman ne cherche-t-elle pas à entrer dans le panthéon des grands afin de devenir elle aussi un médiateur direct entre les hommes et les dieux ?

Quel peut-être alors le sens du mot créativité dans l'oeuvre de Mary Wigman, dès lors que celle-ci est entièrement placée sous le signe du destin élu ? Le poids d'une telle mission ne risque-t-il pas d'exempter la chorégraphe de la nécessité de se renouveler ? Elle-même donne à sa danse le sens d'un parcours initiatique. Ses chorégraphies qui se succèdent entre le tournant des années 1930 (époque de sa fuite romantique) et 1942 (date de son départ de la scène), illustrent la lente avancée d'une prêtresse à travers les âges de la vie : *Sacrifice, La Voie, Danse*

⁹⁰ "Le temps passe impitoyablement sur toute forme qui ne porte plus en soi une force de transformation et de renouvellement"; Mary Wigman, "La philosophie de la danse", conférence prononcée le 27 mai 1930 à Paris, à l'Université de la Sorbonne ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

⁹¹ Éric Michaud, "Artiste et dictateur", *op. cit.*, p. 19-29.

des femmes, Danses d'automne, etc. La succession de ces cycles exprime moins le changement qu'une lente maturation, la recherche obstinée d'un fond originel. Mary Wigman danse son destin durant les années 1930. Elle ne fait qu'un avec le destin de son art. N'y a-t-il pas là une dimension inhabituelle dans son oeuvre ? Les créations de cette époque contiennent une idée de postérité étrangère à ses oeuvres antérieures, surtout axées sur un travail formel et la volonté d'échapper à l'imposition de sens⁹².

L'exploration formelle, qui caractérise ses chorégraphies des années 1910 et 1920, est relayée au tournant des années 1930 par un autre type de recherche, qui confirme le besoin de signifier de la chorégraphie. L'évolution de la typologie des danses et des thèmes dans l'oeuvre de Mary Wigman souligne ce changement. La danseuse cesse tout d'abord de créer des danses fonctionnelles. Caractérisées par un rythme musical spécifique ou par une technique de pas, telles la rhapsodie, la sarabande ou la mazurka, elles constituaient jusqu'alors un vaste registre dans son oeuvre⁹³. De même, disparaissent les danses axées sur une recherche spatiale. Les danses de groupe *Cercle, Triangle, Chaos des Scènes d'un drame dansé* (1924) avaient été l'un des sommets artistiques du premier Groupe Wigman. Mais *Forme spatiale*, le dernier solo du cycle *Vision*, créé en 1928, met fin à ce genre d'expérience. A l'inverse, les danses émotionnelles, fondées sur un vécu intérieur, s'imposent nettement à partir de 1929 avec *Paysage fluctuant* et finissent par dominer entièrement la production de la chorégraphe jusqu'à la fin de sa carrière de danseuse en 1942. Ces danses émotionnelles subissent elles-mêmes une inflexion notable. Aux chorégraphies qui exprimaient une expérience existentielle (*Les sept danses de la vie*, 1921, *Le cri*, 1923) ou qui s'inspiraient d'une quête du sacré (*Le derviche*, 1917, *Le temple*, 1927, *Chant séraphique*, 1929), succèdent des danses axées sur des thèmes plus rituels (*Sacrifice*, 1931, *Danse d'hommage*, 1935) ou faisant référence aux légendes nordiques (*Danses d'automne*, 1937, *Danse de Brünnhilde*, 1942).

Si l'on retrouve, dans les oeuvres de Mary Wigman des années 1930, l'ensemble des principes d'exploration spatiale et corporelle découverts auparavant, il ne semble pas que la danseuse les enrichisse d'inventions nouvelles. Certes, sa danse reste créative au sens où elle se construit par l'improvisation. Mais il n'est pas certain qu'elle se renouvelle au moyen d'une

⁹² Chacune de ses chorégraphies, dans les années 1910 et 1920, correspond en effet à une exploration particulière. La *Danse de la sorcière* (1914-1926) rend au mouvement l'espace du sol et de la chute qu'il avait perdu avec le ballet. *Les Sept danses de la vie* (1921) témoignent des premières recherches d'improvisation de groupe. *Chant séraphique* (1925?) est un travail sur l'apesanteur musicale. *Monotonie* (1925?) s'inspire de la rotation dans la tradition orientale. Le cycle des *Visions* (1925-1928) met en valeur les métamorphoses du corps en lutte dans un espace polaire. *Célébration* (1928) inaugure le passage entre la danse de groupe et la danse chorale. Le cycle *Paysage fluctuant* est une recherche sur la fluidité, à laquelle contribue le costume, etc.

⁹³ Nous reprenons les catégories utilisées par Curt Sachs dans son livre *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933, Paris, 1938. *Rondo* et *A la Polonaise*, créées en 1931, sont les dernières chorégraphies de ce genre. Mary Wigman s'inspire encore en 1937 de chants populaires hongrois. Mais il faut attendre l'après-guerre, en 1946, pour voir surgir de nouveau des thèmes musicaux et rythmiques (*Chant persique, Valse, Chant des troubadours*).

exploration formelle inédite. Mary Wigman s'engage en réalité dans une recherche d'un autre ordre. Elle qui se disait fanatique du présent, veut devenir fanatique de l'éternité. En se positionnant en héroïne chargée d'incarner le destin de la collectivité, elle croit peut-être échapper à ce qu'elle définissait elle-même comme la marche impitoyable du temps sur les formes. Cette démarche relève indéniablement d'un désir de durer. L'oeuvre des années 1930 de Mary Wigman peut se comprendre en conséquence comme une tentative de statuer en un monument inaltérable les découvertes des décennies précédentes.

Deux chorégraphies éclairent ce désir de durer. Elles symbolisent à la fois le vieillissement de la danseuse (Mary Wigman a 47 ans en 1933) et sa recherche d'immortalité artistique, qui se traduit par une progressive identification aux divinités païennes des légendes nordiques. Le solo *Chant du destin* du cycle *Chansons de danse* (présenté au festival allemand de la danse de 1935) est une métaphore du passage de la jeunesse à l'âge mûr. Il devait s'appeler initialement *Chant des Nornes*, s'inspirant des Parques de la mythologie germanique, dont le rôle est de tresser la trame de la destinée humaine au pied du frêne du monde. Mary Wigman pensait au départ composer une danse de groupe avec trois choeurs de Nornes représentant les trois âges de la vie. Mais en travaillant avec des masques conçus pour l'occasion, elle ne supporte pas celui de la vieille femme qui lui donne la sensation de figer son mouvement dans une immobilité ancestrale. Elle transforme sa danse en un solo sans masque, où le thème de la peur du vieillissement s'exprime dans le motif chorégraphique lui-même. Le solo commence par "une lutte entre l'acceptation et le refus" et s'achève sur "la soumission à une force supérieure". Par "un rythme qui tire le bras vers le haut" et qui projette le corps en avant par "trois grands pas", la danseuse parvient à maîtriser en elle "ce cri de désespoir (...), la révolte contre ce que semblait dicter le destin" et à franchir "l'espace vide et sombre" de l'inconnu⁹⁴. Les Nornes ne rompent donc ni le fil de sa vie, ni celui de sa danse.

Dans le cycle suivant, *Danses d'automne* (1937), Mary Wigman poursuit son avancée dans la vieillesse. Elle célèbre cette fois-ci sa propre maturité, voulant faire de "l'automne de sa vie" un "cantique de la dernière floraison". Les cinq solos de ce cycle - *Danse du souvenir*, *Bénédiction*, *La fiancée du vent*, *Chant de la chasse*, *Danse dans le silence* - sont un hommage à la prophétesse Erda, "la Grande Mère Nature", femme du dieu Wotan et mère des Nornes et des Walkyries. Mary Wigman regarde sa jeunesse passée avec la sérénité de celle qui a conquis la sagesse. Elle estime avoir été "bénie par la Grande Mère Nature" qui lui a donné le don de la création. Elle "rend grâce aux fruits de la terre", allant jusqu'à s'identifier totalement à eux. Elle se dit "fiancée du vent", comblée par l'été, qui l'a couverte de sa "corne d'abondance multicolore" et se présente comme une Artémis chasserresse, lancée dans une "course sauvage à

⁹⁴ Mary Wigman, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1986 (première édition allemande 1963), p. 70 (traduction de Jacqueline Robinson).



XV. Mary Wigman, *Chant du destin (Schicksalslied)*, 1935.

travers la forêt"⁹⁵. Mary Wigman réaffirme, dans ce cycle, l'origine forestière de la danse moderne, sa naissance dans le giron maternel et idyllique des collines de Monte Verita. Sa danse toute entière hérite de cet état de sommeil poétique qui rythme l'existence de la déesse Erda et caractérise sa sagesse visionnaire. Cependant, en répétant presque trente ans plus tard, le rêve primitif d'une danse enracinée dans le sol et fondue dans une nature cosmique intacte, la danseuse choisit l'ancrage dans le mythe plutôt que l'utopie constructive. Elle fait d'Erda la mère de cet art des profondeurs que serait "l'art de la danse allemand". La chorégraphe, en réalité, ne célèbre pas sa vieillesse, mais elle met en scène le mythe de sa danse. Elle croit ainsi réaliser la prophétie des festivals de la danse. D'idée, la "danse allemande" serait devenue forme, réalité consacrée par les dieux. Mary Wigman succombe donc dans les *Danses d'automne* à la tentation régressive de l'idéal primitiviste. Sa recherche des profondeurs, qui lui a permis d'échapper à l'éphémère, se transforme en enfouissement dans les abîmes.

Les Festivals allemands de la danse mettent donc en lumière plusieurs évolutions déterminantes dans la danse. On assiste tout d'abord à un déplacement de l'ancrage culturel de cet art. Les danseurs abandonnent définitivement leur modernité baudelairienne, transitoire et fugitive, au profit d'une autre modernité, éternelle et immuable. Ce passage n'est pas propre à ce milieu : Laurence Bertrand-Dorleac aboutit aux mêmes conclusions à propos des peintres modernes dans la France de Vichy⁹⁶. L'évolution de l'écrivain expressionniste Gottfried Benn en est également un exemple caractéristique. Après avoir dépeint dans un style étrange, où se mêlent extase et réalisme cru, les souffrances physiques et psychiques du corps, l'écrivain succombe, lui aussi, à l'attraction du nouvel État nazi. A son ami Klaus Mann, qui lui écrit son incompréhension de le voir rester en Allemagne en 1933, il répond qu'il a foi dans les choix de son peuple et qu'il refuse de se désolidariser de lui⁹⁷. En déclarant leur croyance dans la "danse allemande", les danseurs troquent à leur tour leur rêve de l'individu universel et irréductible contre une vision héroïque de la collectivité, où l'individu n'existe plus que dans son rapport à cette dernière. Cette perspective renverse leur conception de la communauté, qui n'est plus conçue comme un avenir, mais comme une essence. Rudolf von Laban qui, dans sa critique du désastre de la civilisation technique, s'attachait pourtant à construire sa réflexion à partir des corps modernes et non d'un corps originel authentique, succombe à la tentation de l'âge d'or. En adhérant à la croyance en un "lieu d'or" du théâtre grec, Mary Wigman fixe également son art dans le mythe. C'est précisément ce changement de la nature des visions de la danse que Joseph Lewitan, l'éditeur déchu de *Der Tanz*, dénonce dans sa critique du festival de 1934⁹⁸.

⁹⁵ Mary Wigman, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁶ Laurence Bertrand-Dorleac, "La question artistique et le régime de Vichy", in Jean-Pierre Rioux, "Politiques et pratiques culturelles dans la France de Vichy", *Cahiers de l'Institut du Temps Présent*, juin 1988, n° 8, p. 89-98.

⁹⁷ Jean-Michel Palmier, "Gottfried Benn, historien de l'expressionnisme", *op. cit.*, p. 161-172.

⁹⁸ Joseph Lewitan, "Le festival allemand de la danse", in *Les Archives internationales de la danse*, 15 janvier 1935, n° 1, p. 19-20.

Cette évolution ne laisse pas la chorégraphie intacte. On assiste notamment à la fixation du style de Mary Wigman dans une sorte de modernité muséale. La chorégraphe ne cherche pas à protéger son art du nouveau contexte idéologique. Au contraire, elle ouvre sa danse à la nostalgie germanique du nazisme, croyant ainsi trouver le moyen de dépasser le présent éphémère et d'entrer dans le panthéon de la culture allemande. De lieu d'émergence de nouvelles formes, sa danse devient un sanctuaire du mythe. Notre position s'avère donc intermédiaire par rapport aux thèses défendues par Susan Manning et Isabelle Launay. Si Susan Manning prouve que la recherche formelle de Mary Wigman se laisse envahir par un besoin de signifier hautement idéologique, son approche de la création artistique est néanmoins faussée par une analyse de type causaliste. De même, Isabelle Launay contourne les dangers posés par la chronologie politique en ayant recours à des outils d'analyse qui tiennent compte de la singularité de la danse. Cependant, ses conclusions sont faussées par un manque de contextualisation. L'état actuel des recherches ne permet pas de conclure sur l'ensemble des personnalités de la danse présentes aux premiers festivals de danse du régime nazi. Le processus de soumission de la forme au contenu, observé pour Mary Wigman, concerne-t-il également Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Dorothee Günther, ou Lola Rogge ? Leurs parcours chorégraphiques mériteraient d'être étudiés à la lumière de ces questions.

d. La Ligue culturelle juive, ghetto de la culture juive

Une ultime interrogation subsiste toutefois. Le visage officiel donné à la "danse allemande" lors des festivals comprend-il en creux une contre-définition de la "danse juive" ? Les propos de Fritz Böhme et de Gustav Fischer-Klamt sont sans ambiguïté. Ils reflètent parfaitement la conception nazie de l'art comme une production biologique. Parce que l'esprit est le lieu de façonnement du corps, la séparation doit être clairement établie entre l'esprit aryen, créateur, et l'esprit juif, maladif et destructeur (Hitler définit les Juifs comme un peuple de "destructeurs de culture"⁹⁹). Cette vision raciale entre-t-elle dans la définition de la "danse allemande" des danseurs ? Ceux-ci n'emploient pas le langage cru de l'antisémitisme que l'on trouve dans les discours des deux idéologues de la danse. Leurs propos sont centrés sur la danse. Mais il y a un rapport entre leur acceptation - passive pour certains et actives pour d'autres - des lois antisémites et leur conception d'une communauté artistique, redéfinie à l'aune de l'exclusivité nationale allemande. Leur défense des valeurs *Blut und Boden* dans l'art peut difficilement rester à l'écart de la logique de massacre, irrémédiablement à l'oeuvre dans le régime nazi.

⁹⁹ Éric Michaud, *op. cit.*, p. 144.

Le régime introduit dès 1933 une séparation entre la culture allemande et "l'anti-culture" des Juifs. La Ligue culturelle des Juifs allemands (*Kulturbund Deutscher-Juden*) est créée le 14 juillet 1933 et placée sous le contrôle d'Hans Hinkel, directeur du Comité prussien du théâtre au ministère de l'Éducation de Prusse. Elle est conçue à la fois comme une solution au problème du chômage des artistes mis à l'écart du monde professionnel en raison leur origine juive¹⁰⁰, et comme l'un des premiers instruments de la politique raciale du régime. Le commissaire d'État Hans Hinkel, ancien chef du Front de combat pour la culture allemande de Prusse, joue à sa tête le double rôle de protecteur et de tyran¹⁰¹. Les artistes juifs rassemblés dans la ligue jouissent d'un espace de liberté extrêmement restreint. Ils sont uniquement autorisés à se produire dans le cadre des spectacles et des conférences de la ligue. Toute manifestation devant un public allemand leur est défendue. De même, seul le public juif peut assister aux spectacles de leurs congénères. Les talents créateurs n'y ont aucun avenir, les activités étant délibérément limitées à l'opéra, à la musique de concert, au théâtre et aux arts mineurs. Surtout, l'accès au répertoire allemand est interdit. Seules les oeuvres des auteurs et compositeurs juifs sont autorisées. Hans Hinkel contrôle tous les programmes et établit pour cela des listes de censure. Nuls écrivains et musiciens des époques romantique et classique ne sont permis. Si quelques étrangers, tels Ibsen, Molière, Shakespeare, Shaw et Verdi, sont parfois tolérés, Beethoven, Goethe, Mozart et Schiller ne supportent en revanche aucune exception¹⁰².

100 Ses fondateurs, les anciens musiciens de l'Opéra national de Berlin, Julius Bab et Kurt Singer, veulent à l'origine venir en aide à leurs 8 000 confrères renvoyés des théâtres au lendemain de la promulgation de la "loi d'avril 1933 sur le redressement de la fonction publique".

101 Si la Ligue culturelle juive permet aux artistes de supporter leur sort, elle demeure un instrument de la politique raciale du régime. Dès ses débuts, elle est impopulaire auprès des SS et de la Gestapo. Leurs chefs y voient des restes de la culture d'assimilation des décennies précédentes. Pour cette raison, son existence est tue dans la presse allemande. Pourtant, les buts poursuivis par Hans Hinkel ne sont pas en contradiction avec ceux des organisations nazies. Lui aussi défend la thèse du séparatisme. Ainsi déclare-t-il : "Il n'y a pas de place pour les porteurs du poison judéo-bolchevique et pas de possibilité d'activité parmi nos camarades du peuple allemands. C'est pourquoi nous avons posé des frontières et prenons garde à ce qu'aucun étranger à notre façon d'être ne les franchisse" (Hans Hinkel, "Die Judenfrage in unserer Kulturpolitik", in *Die Bühne*, 1er septembre 1936, n° 17, p. 515). La ligue subit le même processus de soumission à l'appareil d'État que celui qui est appliqué à l'ensemble de la vie culturelle. Le parallélisme devient progressivement total entre l'organisation de plus en plus rationnelle de l'existence des artistes juifs et l'exclusion officielle des Juifs de la société allemande. Les organisations juives de toutes les villes allemandes sont rassemblées en avril 1935 dans l'Association nationale des ligues culturelles juives (*Reichsverband jüdischer Kulturbünde*). Cette dernière est placée en août 1935, peu de temps avant les lois de Nuremberg, sous le contrôle de la Chambre culturelle du Reich, où Hans Hinkel est nommé à la tête du Bureau pour le contrôle des activités intellectuelles et culturelles des Juifs du domaine national allemand (*Sonderreferat betr. Überwachung der geistig und kulturell tätigen Juden im deutschen Reichsgebiet*). En 1936, la ligue est doublée de la Ligue Paulus - Association des chrétiens non Aryens (*Paulusbund, Vereinigung nichtarischer Christen*), qui permet de rassembler, entre autres, les personnes d'origine "hybride" (*Mischlinge*), dont l'ascendance n'est que partiellement juive (la ligue n'accueille que les *Volljuden*). Elle sera définitivement fermée en octobre 1941 sur ordre de la Gestapo. Les derniers artistes qui n'ont pas voulu ou qui n'ont pas pu émigrer sont envoyés aux travaux forcés, puis déportés aux camps de Theresienstadt et de Westerbork (dont, ironie tragique, le fondateur de la ligue, Kurt Singer). Sur l'histoire de la Ligue culturelle juive, voir : Akademie der Künste, *Geschlossene Vorstellung. Der jüdischer Kulturbund in Deutschland, 1933-1941*, Berlin, Heinrich, 1992 ; Völker Dahm, "Das Sonderreferat Reichskulturwalter Hinkel", in *Das jüdische Buch im Dritten Reich*, Francfort, Buchhandler Vereinigung, 1979 ; Eike Geisel, H.M. Broder, *Premiere und Pogrom. Der Jüdische Kulturbund, 1933-1941. Texte und Bilder*, Berlin, Siedler, 1992.

102 Völker Dahm, *op. cit.*, p. 73.

Les 61 danseurs et danseuses de la ligue en 1937 sont soumis aux mêmes contraintes¹⁰³. Venant pour la plupart du monde du théâtre, leur répertoire est plus classique que moderne (nombreux se disent proches du style de Serge de Diaghilev, de Nijinsky et d'Anna Pavlova). Leurs activités dépendent donc principalement des opéras et des opérettes autorisés¹⁰⁴. Les soirées consacrées aux arts mineurs, aux chansons et au cabaret offrent toutefois un espace de création plus large. Les programmes de danse puisent aussi bien dans le registre comique et dans la pantomime¹⁰⁵ que dans les thèmes orientaux¹⁰⁶, folkloriques et historiques¹⁰⁷. Quelques soirées spécifiquement consacrées à la danse sont également organisées autour du petit groupe moderne d'Ilse Vordemberge¹⁰⁸.

L'histoire de la Ligue culturelle juive reflète la tragédie de la culture judéo-allemande. Les artistes de la ligue se trouvent en permanence confrontés à des problèmes insolubles dans le choix du répertoire. Comment définir ce qui est "juif" et ce qui est "allemand", dans une culture qui tend depuis des décennies à la "symbiose judéo-allemande" ? Qu'est-ce qui fait la qualité "juive" ou "allemande" d'une oeuvre ? Sa langue ? Sa structure et son écriture ? Ses références à la tradition et à l'histoire ? L'origine de son auteur ? L'oeuvre de Franz Kafka souligne de façon éclatante combien l'introduction du critère racial dans l'art est absurde. Le répertoire *völkisch-jüdisch* qu'Hans Hinkel veut favoriser dans les programmes de la ligue n'existe pas, pas plus que n'existe une culture allemande authentique. Cette déchirure artificielle et arbitraire imposée à la culture judéo-allemande n'est qu'un prétexte à la volonté de pouvoir du nazisme. Elle provoque une dramatique perte de repères dans le monde judéo-allemand, dont les danseurs sont victimes.

Relatant son apprentissage à l'école Terpis de Berlin, Hannah Kröner se souvient d'une anecdote révélatrice. Après avoir présenté à Max Terpis une de ses premières compositions, des *Danses paysannes* inspirées d'une valse de Chopin, le chorégraphe lui aurait conseillé de délaisser "ces choses typiquement allemandes" et d'utiliser plutôt Mendelsohn ou Offenbach,

103 Elke Geisel, H.M. Broder, *op. cit.*, p. 30.

104 Marianne Silbermann danse dans *Conte d'hiver* et avec Ruth Condell dans *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Elle apparaît également dans *Rigoletto* et *Don Pascale*. Nelly Hirt, Ruth Condell et Hannah Kröner dansent dans *Lorsque j'étais roi*. Hanna Kröner figure dans *La comtesse Maritza* de Kálmán et étudie la chorégraphie de *L'enlèvement* de Gréty et Bossy ; AK Berlin, fonds du Jüdischer Kulturbund.

105 Sont représentatifs de ce thème, *Cours de danse* de Ruth Anselm, *Rencontre inédite* de Nelly Hirt, *L'amour est difficile* de Margit Berger et Marianne Lent, ainsi que *Mickey Mouse* d'Erika Milee ; AK Berlin, fonds du Jüdischer Kulturbund.

106 Il s'agit, entre autres, de la *Danse du temple de Bali* de Ruth Anselm et de la *Danse d'Isis* de Nell Hirt ; AK Berlin, fonds du Jüdischer Kulturbund.

107 Erika Milee marque les mémoires avec *La victoire des Maccabées*. Else Dublon est connue pour ses danses inspirées des chants yiddish et de la vie quotidienne des Juifs d'Europe de l'Est : *Une ville yiddish*, *Les paroles du Rabin*, *Destitué*, *Le chant partisan*, etc ; AK Berlin, fonds du Jüdischer Kulturbund.

108 Lotte Auerbach, Hannah Kröner, Ruth Mandus et Hedwig Siedner présentent en 1937 une suite de quatre variations : *Polka grotesque*, *La marche du sacrifice*, *Tango*, *Rythme dynamique* ; AK Berlin, fonds du Jüdischer Kulturbund.

ces compositeurs dont l'oeuvre est justement inaccessible aux Allemands. Hannah Kröner aurait ressenti beaucoup de fierté à entendre non pas une condamnation de "sa" culture, mais un encouragement à la développer. La nécessité soudaine de se positionner consitue visiblement un dilemme embarrassant pour la danseuse, issue d'un milieu berlinois assimilé¹⁰⁹. Erika Milee explique à son tour combien il était difficile de trouver un travail dans un théâtre à l'étranger (condition *sine-qua-non* pour obtenir un visa d'émigration), car les intendants ne voulait pas engager "d'Allemands"¹¹⁰. Else Dublon raconte enfin sa déception à son arrivée en Palestine. Ses chansons et ses danses, pourtant parfaitement représentatives de la *Yiddischkeit*, ne sont pas appréciées par un public provincial et peu rompu à la "haute culture berlinoise"¹¹¹. La culture judéo-allemande est déchirée de toutes parts.

B. La danse aux Jeux olympiques : une esthétisation de la politique (1936)

Les Jeux olympiques de 1936 représentent une sorte d'achèvement de la mise en place du rituel des jeux modernes. Conçus dès l'origine par le Baron de Coubertin comme une "oeuvre d'art totale"¹¹², ils semblent en atteindre les formes et l'esprit en 1936. Jamais encore le sens de la mise en scène esthétique n'a été autant déployé qu'à Berlin. Pour la première fois, un espace important est donné à la fois aux arts et à la mémoire des Jeux de la Grèce antique : les concours artistiques, la pose de la cloche olympique, l'inauguration du théâtre en plein air Dietrich-Eckart, d'innombrables concerts et représentations théâtrales, le relais au flambeau organisé d'Olympie à Berlin, l'exposition sur le sport des Hellènes, les fouilles archéologiques réouvertes en Grèce sont autant d'innovations¹¹³. Ces manifestations sont conçues pour magnifier les idéaux affichés par l'olympisme : le pacifisme, l'internationalisme, la camaraderie sportive et l'humanisme. Les arts jouent en ce sens un triple rôle dans les Olympiades de Berlin : objets de représentation, ils entretiennent l'image des Jeux comme divertissement pacifique, production des artistes allemands, ils renforcent le désir de continuité de la tradition culturelle allemande, et, produits de l'imaginaire, ils auréolent les épreuves sportives d'un sentiment d'événement sacré.

Quelques détails retiennent l'attention dans ces festivités. La plupart des gagnants des concours artistiques sont des Allemands ou des Italiens. Par ailleurs, la cloche olympique n'est

109 Correspondance avec Hannah Kroner-Segal, New York, février 1994.

110 Interview d'Erika Milee par Zafrir Cohen à l'occasion de l'exposition "Geschlossene Gesellschaft" de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin en 1992.

111 Interview d'Else Dublon à Jérusalem, le 22 octobre 1993.

112 John Macaloon, "An indescribable Spectacle", in *This great Symbol, Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1981, p. 195.

113 Gerhard Krause, *Olympische Spiele Berlin 1936*, Limpert, Berlin, 1936.

pas seulement dédiée à la "jeunesse du monde", mais elle est un hommage aux morts de la guerre de 1914-1918. Enfin, les fouilles inaugurées en Grèce par les archéologues allemands sont utilisées au profit de la gloire nationale allemande¹¹⁴. Ces remarques conduisent à penser que les arts n'ont pas seulement une fonction décorative et rituelle dans les Jeux olympiques, mais qu'ils sont aussi d'utiles vecteurs de la propagande du régime nazi. Chacune des fonctions officielles attribuées aux arts peut être lue en négatif : cheval de Troie sur la scène des Jeux olympiques internationaux, les arts donneraient au Troisième Reich le visage civilisé dont il a besoin pour mener dans les coulisses sa politique d'exercice totalitaire du pouvoir et de réarmement militaire¹¹⁵. Les Olympiades sont, par leur nature, parfaitement adaptées à ce jeu de reflets orchestré à Berlin. Derrière leur façade ludique, elles autorisent la tricherie. Cependant, conçues comme rituel sacré, moment de réjouissance festive et solennelle, leur bon fonctionnement exige que leurs participants adhèrent à un certain *fair-play*, sans lequel, selon Johan Huizinga, "les briseurs de jeu deviennent aussi briseurs de culture"¹¹⁶. C'est là toute l'ambiguïté de la politique olympique de l'Allemagne nazie : elle cherche à conquérir son prestige en falsifiant les règles du jeu.

Pour la première fois dans l'histoire des Jeux olympiques, la danse occupe une place de choix dans les festivités artistiques¹¹⁷. Contrairement aux festivals de 1934 et 1935, le ballet classique est associé aux programmes autant que la danse moderne. Toutes les forces créatives sont mises à contribution de l'effort olympique. Les fonctions représentatives qui leur sont attribuées sont néanmoins spécifiques. Le ballet classique, associé aux programmes de théâtre, est désigné pour jouer un rôle traditionnel d'ambassadeur prestigieux vis-à-vis du public étranger. En revanche, la danse moderne, intégrée aux mises en scène de masse du stade olympique, se voit attribuer un rôle d'émulation festive.

¹¹⁴ *ibidem*.

¹¹⁵ Sur la remilitarisation de l'Allemagne et le durcissement du contrôle policier, voir Jean Marie Brohm, *Jeux Olympiques à Berlin*, Bruxelles, 1983, p. 25-28, p. 147-156. Sur le double jeu de l'Allemagne nazie, voir : W.J. Murray, "France, Coubertin and the nazi Olympics : the Response", in *Olympika*, 1992, vol. 1, p. 46-69 ; Josef Schmidt, "Événement fasciste et spectacle mondial : les Jeux olympiques de Berlin en 1936", in Régine Robin (dir.), *Masse et culture de masse dans les années 1930*, Paris, éd. ouvrières, 1991, p. 163-179.

¹¹⁶ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 337.

¹¹⁷ Le programme comprend par ordre chronologique : une soirée de danse à Munich avec les solistes du Deutsche Opernhaus de Berlin à l'occasion de l'ouverture des Jeux olympiques d'hiver ; la Semaine de danse communautaire, organisée du 13 au 20 juin par la Ligue nationale pour la danse communautaire ; les spectacles du village olympique, où défilent, entre le 9 juillet et le 13 août, de nombreux solistes et groupes de danse indépendants ainsi que le Volksoper et l'Opéra national de Berlin ; le concours international de danse du 15 au 31 juillet ; la présentation d'une *Suite de danse* par le ballet de l'Opéra national de Berlin au Musée Pergamon pour l'accueil du Comité olympique international et du corps diplomatique ; l'inauguration de la Scène Dietrich-Eckart, le 31 juillet, par le chœur amateur *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* de Rudolf von Laban ; le Jeu festif, *Jeunesse olympique*, mis en scène par Hanns Niedecken-Gebhard, le 1er août, le soir de la cérémonie d'ouverture des Olympiades ; la présentation de trois ballets par le Deutsche Opernhaus entre le 1er et le 16 août dans le cadre d'un cycle d'opéras wagnériens (*Die Gaunerstreiche der Courasche* sur une musique de Richard Mohaupt, *Apollon et Daphnée* et *Der Stralauer Fischzug* de Leo Spies) ; enfin la participation du corps de ballet du Deutsche Opernhaus à la fête organisée par Joseph Goebbels sur l'île des paons.

Deux questions se posent de façon générale pour la danse. La première est d'ordre politique. Dans quelle mesure les manifestations de la danse sont-elles un cheval de Troie pour le double jeu du régime ? Jusqu'où les danseurs collaborent-ils, consciemment ou non, à cette logique ? La seconde question est plus délicate car elle touche à la perception du réel. Éric Michaud écrit que le nazisme n'a pas laissé intacte la réalité objective. Les perceptions subjectives de la réalité se sont transformées en même temps que la réalité elle-même¹¹⁸. "Jamais l'humanité n'a été aussi proche des Anciens qu'aujourd'hui dans son apparence et dans son sentiment". Cette remarque de Hitler en 1936 signifie que l'homme nouveau prédit par l'idéologie "n'est plus en réserve dans l'art, mais [qu'il] commence à s'imprimer dans la vie"¹¹⁹. La danse participe-t-elle à cette mutation ? Tout en servant les idéaux pacifiques et fraternels des Olympiades, contribue-t-elle à générer l'image en trompe-l'oeil de l'Homme nouveau ? Trois manifestations permettent de répondre à ces questions, car elles sont inédites dans l'histoire des Jeux olympiques. Il s'agit du concours international de danse, du jeu festif *Jeunesse olympique*, et du chœur amateur *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*.

1. Le concours international de danse ou l'introduction de la compétition dans l'art

Les préparatifs du concours international de danse commencent au printemps 1935. Une entente tacite est décidée entre le ministère de la Propagande et Carl Diem, le secrétaire général du Comité allemand pour que la Scène allemande de la danse collabore à l'organisation du concours. Le ministère est chargé de financer une partie du projet (le budget global est évalué à 100 000 RM)¹²⁰. Le lancement des préparatifs est officieusement confié à Susanne Ivers, la collaboratrice de Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse¹²¹. En septembre, Rudolf von Laban envoie des invitations dans le monde entier par l'intermédiaire des comités olympiques nationaux.

¹¹⁸ Éric Michaud, *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁹ Éric Michaud, *op. cit.*, p. 214.

¹²⁰ Bien que les principes de la Charte olympique stipulent que la préparation des Jeux olympiques est confiée aux comités nationaux sous la direction du Comité olympique international (CIO), le comité allemand est largement subordonné à l'appareil d'État nazi. L'un des exemples les plus probants de cette première entorse aux règles olympiques est le film de Lenie Riefenstahl, *Les dieux du stade*, commandé par le CIO et entièrement financé par le ministère de la Propagande, sous le masque d'une société de production faussement indépendante, *Olympische Film Gesellschaft E.V.* (David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 114). Le cas est analogue pour le concours international de danse. C'est seulement en avril 1936 qu'un bureau officiel est installé à la Scène allemande de la danse. A cette époque, l'engagement du ministère de la Propagande dans les préparatifs olympiques s'accélère. Otto von Keudell voit dans le nouveau Centre allemand des maîtres-danseurs un lieu d'entraînement idéal pour les participants allemands du concours. C'est précisément dans ce but, qu'il précipite son ouverture à la mi-mai, et se garde de divulguer son existence à la presse étrangère (voir le chapitre précédent).

¹²¹ Susanne Ivers reçoit une augmentation de salaire à partir d'avril 1936 pour réaliser ce travail. Cependant, le ministère de la Propagande ne lui rétribuera pas le travail effectué entre mai 1935 et avril 1936, prétextant qu'aucun contrat légal n'a été signé. Le récit de ce conflit est présenté dans le second chapitre de cette partie.

Le concours : émulation sportive ou rite sacré ?

Une ambiguïté majeure pèse d'emblée sur le concours. La question des prix à remettre aux participants est au centre d'un débat entre Rudolf von Laban et le comité allemand. Le concours doit-il être assimilé aux épreuves sportives, telles qu'elles sont pratiquées dans les Jeux olympiques modernes, à savoir des compétitions récompensées par des prix qui font honneur aux pays représentés ? Ou doit-il être maintenu dans sa signification antique, c'est-à-dire comme un moyen d'accompagner par le rite le déroulement des fêtes sportives et de leur donner le sens d'un événement sacré ? Le règlement initial du concours donne la faveur au comité olympique puisqu'il est établi qu'un jury international attribuera des prix aux meilleurs danseurs dans chacune de leurs catégories (danse soliste, danse de groupe, danse de théâtre et danse folklorique). Cependant, Rudolf von Laban modifie le règlement peu de temps avant l'ouverture du concours et déclare que le jury décernera seulement des diplômes aux participants, notifiant ainsi qu'il ne conçoit pas la rencontre comme une épreuve sportive¹²². Quarante diplômes, vingt-sept prix d'honneur et deux cent plaquettes de bronze sont ainsi distribués aux danseurs et à l'ensemble des personnes qui ont contribué aux préparatifs¹²³.

Mary Wigman se déclare en accord avec la décision de Rudolf von Laban : "Une normalisation de la performance, telle qu'elle existe dans le domaine sportif avec la définition de règles et de lois internationalement valables, n'est pas applicable de la même façon au domaine de la danse artistique"¹²⁴. Elle estime que l'art de Harald Kreutzberg et celui de l'Indien Udan Skandar, quoique différents, sont d'une égale qualité artistique. La personnalité créatrice échappe par définition à toute norme.

Ce qui est en jeu dans ce différend, c'est la fonction des arts dans les Jeux olympiques, et en arrière plan, la définition même de la compétition sportive moderne. Dans un article intitulé "Philosophie dansante - philosophie olympique", l'écrivain Werner Suhr fait écho à la décision de Rudolf von Laban. Il traite du problème de l'éducation dans l'antiquité et indique que dans la philosophie de Platon, le sport et l'éducation artistique (la musique et la danse) suivent des objectifs complémentaires et différents. Le sport participe à la formation du caractère, tandis que l'art permet de développer le sens esthétique. Il en déduit que la performance sportive n'a de

122 Fritz Böhme, "Querschnitt durch die Welt des Tanzes", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, août 1936, n° 5.

123 Otto von Keudell, les administrateurs de la Chambre de théâtre du Reich et de la Scène allemande de la danse, le personnel de la Volksbühne, ainsi que les membres du jury reçoivent également des diplômes. Comptendu des dépenses de la Scène allemande de la danse pour la préparation des Jeux olympiques daté du 27 août 1936 ; BA Potsdam, R 55, RKK, n° 167.

124 "Eine Normalisierung der Leistung, so wie diese auf sportlichen Gebiete durch die Festlegung auf international gültige Regeln und Gesetze möglich ist, wird es auf tanzkünstlerischem Gebiet nicht in dem gleichen Masse geben können". Mary Wigman, "Der Tanz bei den Olympische Spielen", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

valeur que si elle revêt un sens moral : la victoire sur autrui doit d'abord correspondre à une victoire sur soi-même. La compétition participe ainsi au perfectionnement de l'individu et du groupe. Parce que sa finalité est avant tout culturelle - élever le niveau de vie de l'individu et du groupe en apportant honneur et considération - elle ne peut être confondue avec une volonté de domination. Werner Suhr revient ainsi à la définition antique des compétitions sportives et artistiques, où l'émulation se confond avec le jeu et où la fête est synonyme de culte. C'est pourquoi il donne lui aussi au concours international de danse le sens d'une cérémonie chargée d'accroître l'émulation autour des Jeux olympiques : "L'aspiration de l'homme à une existence meilleure, à un équilibre harmonieux entre les peuples est vivante, et dans cette aspiration, la danse joue un grand rôle comme expression d'un désir d'existence plus intense"¹²⁵. On retrouve donc, dans la volonté de Rudolf von Laban de remplacer les prix du concours par des diplômes attribués à tous, son attachement à la fête populaire comme expérience communautaire ludique et sacrée. Les propos de Mary Wigman ne sont pas éloignés. Elle voit le concours comme le moment de formation d'une "unique et grande communauté" de danseurs¹²⁶.

La position du comité olympique allemand est différente. Il est probable qu'il ait voulu calquer les principes du concours international de danse sur ceux du concours artistique, organisé au printemps 1936 pour les architectes, les peintres, les sculpteurs, les écrivains et les compositeurs de vingt-quatre nations. Si le comité allemand se réfère explicitement dans ce projet aux concours artistiques des Jeux antiques (le thème est le sport, la santé et la beauté), il ne recherche pas tant à mettre en scène une célébration festive qu'à juger les "performances" artistiques à l'aune des critères d'évaluation du sport moderne. Les neuf cents oeuvres qui font l'objet d'une exposition durant les Olympiades sont auparavant dûment classées par catégories et par prix, avec une nette faveur donnée aux oeuvres allemandes, italiennes et japonaises¹²⁷. Faut-il y voir de la part du comité allemand une volonté délibérée de favoriser les puissances fascistes, généralement si prodigues en matière de politique sportive ? Que le comité allemand ait élu Gret Palucca "meilleure danseuse soliste d'Allemagne" - en dépit des modifications du règlement du concours de danse instaurées par Rudolf von Laban - tendrait à le prouver¹²⁸.

Ce conflit éclaire toute l'ambiguïté des Jeux olympiques modernes, à la fois inspirés par le modèle antique et son aura d'événement sacré, et engagés sur la voie du record technique

¹²⁵ "Die Sehnsucht der Menschen nach einem schönerem Leben, nach einem entspannenden völkerverbindenden Ausgleich ist wach, und in dieser Sehnsucht spielt der Tanz als Ausdruck gesteigerter Daseinslust eine grosse Rolle" ; Wener Suhr, "Tänzerische Philosophie - Olympische Philosophie", in *Der Tanz*, juin 1936, n° 7, p. 4.

¹²⁶ "eine einzige grosse Gemeinschaft". Mary Wigman, "Ich rufe die Jugend der Welt...", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

¹²⁷ Werner March gagne le prix d'architecture pour le stade de Berlin et Arno Breker celui de sculpture. Werner Egk est également vainqueur avec ses compositions pour orchestre et von Dazzi avec ses aquarelles destinées à l'Académie fasciste des exercices physiques de Rome ; in G. Krause. Voir sur ce concours, F.K. Prieborg, *Musik im NS-Staat*, Francfort, Fischer, 1982, p. 273-274.

¹²⁸ *Deutsche Tanzzeitschrift*, juillet 1936, n° 7.

sportif, reflet de la compétition entre nations. Cette tension traverse également le milieu des danseurs. En dépit de leur refus d'entrer dans un processus de normalisation de leurs performances, ils sont irrésistiblement attirés par l'esprit de compétition des Olympiades. On peut constater ceci à la fois dans les ambitions culturelles qu'ils manifestent, dans le choix des programmes du concours, et, de façon plus détournée, dans les pratiques corporelles qui prédominent dans les Jeux de 1936.

Les Jeux de la nation allemande : un espace de conquête pour la danse

Les danseurs allemands se mobilisent activement pour les programmes de danse des Jeux olympiques. Le transfert du stage d'été de l'école Wigman à Berlin et les nombreux articles de la chorégraphie, consacrés à l'esprit olympique, en sont une illustration. Celle-ci s'inspire du message de la cloche olympique, "J'appelle la jeunesse du monde", pour mobiliser les participants du concours. Si ce message est une occasion de manifester son adhésion à l'idéal international et pacifique des Olympiades, il est aussi une façon d'affirmer de nouveau sa conception de la culture comme héritage national et racial : "La danse est un langage artistique vivant, qui est capable d'unir les peuples et non de les séparer. Car aussi différentes les formes de la danse soient-elles, aussi variée soit l'empreinte que la danse reçoit des peuples, des races, et des paysages : l'élément originel qui la fonde, l'homme, est le même partout (...). Par ce langage, les danseurs de toutes les nations pourront communiquer et se comprendre"¹²⁹. La danseuse ne cache pas son enthousiasme à participer à "l'effort héroïque de la nation"¹³⁰ : "On sent partout une concentration montante, l'ambition brûlante de tous, non pas seulement d'être prêt, mais de donner le meilleur de soi-même pour honorer l'Allemagne"¹³¹. Elle n'est pas la seule à vouloir se mettre au service de son pays pour l'oeuvre olympique. La revue *Die Musik* et l'organe d'information du département de danse, le *Deutsche Tanzzeitschrift*, ouvrent leurs colonnes durant tout le printemps aux artistes. Elfriede Feudel, Gustav Fischer-Klamt, Dorothee Günther, Hanns Hasting et Gret Palucca, mais aussi Lola Rogge, Gertrud Snell, Berthe Trümper et d'autres y publient des articles où la confession artistique laisse parfois place à la profession de foi politique.

129 "Der Tanz als eine lebendige künstlerische Sprache, die nicht völkertrennend, sondern völkerbindend sich auszuwirken vermag. Denn wie verschiedenartig der Tanz als Form und Gestalt auch in Erscheinung tritt, wie vielfältig auch die Prägungen sind, die er durch Volk, Rasse und Landschaft erfährt : das Urelement, auf dem er sich aufbaut, ist den Menschen überall in gleicher Weise vertraut (...). In dieser Sprache werden die Tänzer der verschiedenen Nationen miteinander sprechen und sich untereinander verstehen können". Mary Wigman, "Ich rufe die Jugend der Welt...", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

130 Citation inscrite sur le passeport d'accès au stade olympique délivré aux participants des cérémonies olympiques ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

131 "Man spürt die ständig wachsende Konzentration, den brennenden Ehrgeist Aller, nicht nur fertig zu werden, sondern ihr Bestes zu geben, Ehre einzulegen für Deutschland und in Ehren zu bestehen um Deutschlands willen". Mary Wigman, "Der Tanz bei den Olympische Spielen", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

Danser devant le monde entier réuni à Berlin signifie pour ce milieu triompher définitivement du blasphème du "pays sans danse", dont l'Allemagne a été longtemps affublée. Ce n'est pas un hasard si Mary Wigman soulève de nouveau, en 1936, la question du théâtre tragique grec. Les Jeux sont l'occasion de répéter sa prophétie de l'avènement d'un *Theatertanz* allemand, héritier direct de la conception antique de l'oeuvre d'art totale. Son discours a d'autant plus d'écho qu'il est en parfaite conformité avec les tentatives des historiens officiels du régime de réécrire l'histoire des Jeux antiques au profit d'une histoire culturelle à la gloire de l'Allemagne. La chorégraphe est persuadée que les spectateurs du concours ne découvriront pas seulement un nouveau style dans la danse en Allemagne, mais qu'ils s'abreueront à la source d'un art majeur ayant gagné sa place aux côtés de la musique : "L'Allemagne n'a jamais oublié la Grèce et l'esprit de sa beauté. La nostalgie de cet esprit (...) est aujourd'hui plus vivante que jamais (...). Le théâtre national va s'emplir de l'esprit olympique. Cela signifie qu'il sera national comme le théâtre grec l'était, et en ce sens européen et promu à s'étendre au monde entier"¹³². Le concours international de danse constitue un sommet. Il prouve que les danseurs allemands ont vaincu la crise du tournant des années 1930 et qu'ils ont retrouvé une identité artistique spécifique, désormais capable de subir la confrontation avec d'autres genres et d'autres cultures.

On aurait pu penser, d'après les dispositions prises par Rudolf von Laban, que le concours de Berlin s'inspirerait de l'esprit d'ouverture des concours de Paris, de Varsovie et de Vienne des années précédentes. Mais il s'avère très différent. L'internationalisme qu'il prône se rattache à une vision nationaliste des échanges culturels. Fritz Böhme, qui participe dans l'ombre aux préparatifs, estime que cette compétition doit permettre "une clarification et une délimitation de ce qui est propre et de ce qui est étranger"¹³³. Les festivals de 1934 et de 1935 ont été ainsi une antichambre de la politique artistique olympique. Ils ont permis aux danseurs de développer la nouvelle image de la danse allemande. Le concours de 1936, qui est leur première opportunité internationale, leur permet d'imposer au monde la spécificité allemande. Fritz Böhme attend du concours une promotion pour la nation allemande. Son discours est en cela parfaitement conforme avec les objectifs olympiques du gouvernement.

Le critique de danse Joseph Lewitan, qui commente le concours dans la presse américaine, remarque "qu'en dehors des stars allemandes, Mary Wigman, Palucca, Kreutzberg, le groupe Günther avec Maja Lex, le groupe Wernicke - qui ont déjà participé aux festivals

132 "Deutschland hat Griechenland und den Geist seiner Schönheit niemals vergessen. Die Sehnsucht nach diesem Geist (...) ist heute lebendiger denn je (...). Das Nationale Theater wird sich mit olympischem Geist erfüllen, das heisst genauso national sein, wie es das Griechische war, aber auch ebenso europaisch und weltumspannend" ; Mary Wigman, "Deutscher Tanz und olympischer Geist", AK Berlin, fonds Mary Wigman, n° 83/73/1418.

133 "(...) eine Klärung und Abgrenzung des Eigenen vom Fremden", Fritz Böhme, "Referat über die tänzerische Ausgestaltung der Olympiade 1936" ; TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, Rep.019.III.b.Nr.31.

allemands de la danse - et de quelques groupes de danse traditionnelle (notamment le groupe folklorique d'Erich Janietz, l'ancien collègue de Fritz Böhme), mis en avant pour défendre les couleurs allemandes, il y avait un très petit nombre de danseurs des pays étrangers. En outre, seuls parmi eux la Yougoslavie (Mercedes Goritz-Pavelic et Mia Corak-Slawenska) et la Pologne (Olga Slawska et les ballets Felix Parnell) étaient correctement représentés (...). Les nations de danse véritablement importantes, comme l'Angleterre, la France, l'Amérique, la Suède et la Russie, n'étaient pas représentées du tout"¹³⁴. Le concours reflète finalement assez bien les dissensions qui se manifestent à l'étranger vis-à-vis des Jeux de Berlin. Seuls les pays de l'Europe méditerranéenne (l'Italie, la Grèce), de l'Europe centrale et des Balkans (la Yougoslavie, l'Autriche, la Roumanie, la Bulgarie) et de l'Europe du Nord (la Hollande, la Pologne) acceptent l'invitation. Nombreux sont ceux qui se dédisent (le Danemark, la Hongrie, le Japon, la Lettonie, la Tchécoslovaquie) et une majorité ne répond pas¹³⁵. Aux États-Unis, où le mouvement de boycott contre l'Allemagne nazie est l'un des plus virulents, les danseurs déclinent leur participation. Martha Graham refuse de s'associer aux manifestations d'un régime qui persécute les Juifs et les artistes. Edna Ocko, qui dénonce depuis 1934 l'engagement des danseurs allemands, lance une campagne de boycott dans la revue *New Theatre*. Seules Elisabeth Selden et Virginia Stewart, qui continuent de soutenir la *New German Dance*, en dépit des controverses américaines, se rendent à Berlin. L'une réalise un reportage sur la danse aux Jeux olympiques (sur le conseil et l'appui de Fritz Böhme). L'autre participe avec une quinzaine de danseuses américaines au stage d'été de Mary Wigman¹³⁶.

Le concours international de danse de Berlin n'est donc pas une simple cérémonie d'émulation, qui aurait été instituée dans le but d'entourer les Jeux d'un esprit solennel. Voulant voir dans les Olympiades le grand événement capable de porter leurs aspirations cosmiques, les danseurs sont eux-mêmes entraînés à leur niveau, dans la logique de la compétition entre les nations. De la même façon que l'État allemand utilise le décor en trompe-l'oeil des Jeux olympiques pour imposer sa puissance, les danseurs voient dans les Jeux le moyen d'établir définitivement la danse moderne dans ses atours d'art majeur, représentatif de son temps.

134 "Apart from the German stars, Mary Wigman, Palucca, Kreutzberg, the Günther Group with Maja Lex, the Lotte Wernicke Group (who had already taken part in the German Dance Festival), and a few traditional dance groups, who had been brought forward to stand for the German colours, there was relatively speaking a very small addition of dancers from foreign countries, and of these only Yugoslavia and Poland were adequately represented (...). The really important dance nations, such as England, France, America, Sweden, and Russia were not represented at all" ; Joseph Lewitan, "International Dance Festival and Olympiade in Berlin", in *Dancing Times*, 1936, p. 615.

135 TzA Leipzig, fonds Fritz Böhme, "Internationale Tanzwettbewerb".

136 Ce sujet est traité dans le chapitre 2 de la première partie.

Le mouvement organique au service du record

Ceci est d'autant plus clair que les pratiques corporelles introduites dans l'entraînement olympique des athlètes allemands héritent des mouvements de réforme de la gymnastique et de la danse du début du siècle. Les Jeux olympiques de 1932 ont révélé que les Finlandais avaient réalisés de meilleures performances par le seul fait d'avoir introduit dans leur entraînement les méthodes de respiration et de relaxation mises au point pour la gymnastique libre¹³⁷. Celles-ci, fondées sur une conception de l'effort qui fait appel à la détente et non à la dépense d'énergie, permettent un meilleur rendement de la force musculaire. Or, ce sont ces principes, découverts, entre autres, par les recherches de Loheland, de Rudolf Bode et de Rudolf von Laban, qui sont introduits dans l'entraînement olympique de 1936. Gustav Fischer-Klamt est lui-même intervenu dès 1932 auprès de Carl Diem pour favoriser le rapprochement des méthodes d'éducation physique et de danse¹³⁸. Ayant assisté aux Jeux olympiques de Los Angeles, il a remarqué le manque de légèreté corporelle et la carence de technique respiratoire des athlètes allemands. Dans un article publié à son retour dans le *Deutsche Turnzeitung*, il propose de remédier à cet handicap en introduisant dans l'entraînement athlétique des méthodes éducatives du mouvement moderne. Son entrevue avec Carl Diem débouche sur un projet de manifestation gymnique et dansée dans la perspective des Jeux de 1936.

Le film de Leni Riefenstahl, *Les dieux du stade*, témoigne de cette évolution des conceptions corporelles. Les corps qu'elle montre ont peu de points communs avec les sculptures rigides et sévères de Breker et Thorak qui entourent le stade olympique. Les athlètes y apparaissent épanouis, souples et naturels. Ils incarnent parfaitement l'idéal d'une beauté saine, mis en valeur depuis le début du siècle par les mouvements de réforme de la vie et les associations de loisirs, toutes tendances politiques confondues, et dont le Congrès mondial des "loisirs et de la récréation", organisé à Hambourg et Berlin en juillet 1936, se fait le relais¹³⁹. Mary Wigman, qui découvre le film deux ans plus tard, lors des premières projections publiques, le trouve "splendide" et admire particulièrement les séquences relatant les épreuves de natation et d'équitation¹⁴⁰. Son enthousiasme n'est pas étonnant. Leni Riefenstahl était elle-même danseuse avant de devenir actrice puis cinéaste¹⁴¹. Son film *Les dieux du stade* fait

137 Joachim Fischer-Klamt, "Wendepunkt des deutschen Sports. Ein Nachtrag aus Los Angeles", in *Deutsche Turnzeitung*, nr. 48, 29-XI-1932, p. 1090.

138 C'est l'objectif de l'Association allemande d'éducation corporelle qu'il préside, et dont Fritz Böhme, Gret Palucca et Mary Wigman sont membres ; "Verbandsnachrichten", *Kontakt. Körper, Arbeit, Leistung*, janvier 1933, n° 1.

139 L'ensemble des activités du congrès est relaté dans le *Compte-rendu du Congrès mondial des "loisirs et de la récréation"*, Hambourg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1937.

140 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n° 83/73/145.

141 Elle a étudié la danse moderne auprès d'Hélène Grimm-Reiter et le ballet auprès d'Eugénia Eduardova. Elle admire à cette époque Anita Berber, Valeska Gert, Niddy Impekoven et Mary Wigman. Néanmoins, un bref passage à l'école Wigman de Dresde la déçoit. Elle trouve le style wigmanien trop "abstrait". Sa carrière sur scène est brève, la danseuse se blessant au genou en 1923, après avoir présenté une soixantaine de soirées de danse. Elle



XVI. Leni Riefenstahl, extrait du film *Olympia*, 1938.

ressortir sa sensibilité de danseuse. Elle compare souvent les athlètes olympiques à des "hommes volants" et met en valeur leur "harmonie corporelle aérienne"¹⁴². La première séquence exprime la nostalgie de l'âge d'or des danseurs : une statue d'athlète grec prend progressivement vie, puis rejoint dans sa course à travers le désert un groupe de "danseuses sacrées" (*Tempeltänzerinnen*), nues, cambrées vers le ciel dans des poses extatiques ou ondulant dans le vent au milieu de hautes herbes¹⁴³.

Ainsi, en 1936, on assiste à un complet renversement de la finalité du mouvement moderne. C'est désormais l'idée d'organicité et d'élan vital, et non plus le principe de l'effort mécanique, qui est mis au service des records sportifs de l'Allemagne. Si le régime donne sa préférence à la conception du corps total, ce n'est pas pour les valeurs ludiques et métaphysiques que lui attribuent les danseurs, mais en raison de sa capacité à favoriser les performances des athlètes. Sous les atours plus attrayants de la libération des énergies intérieures, l'éducation corporelle moderne revient donc à son point de départ. Alors qu'elle était parvenue, au début du siècle, à mettre un terme à la tradition militariste du "père de la gymnastique", Friedrich Ludwig Jahn, elle redevient un enjeu de pouvoir. c'est le sens de la déclaration que fait Hitler au congrès du Parti, au lendemain des Olympiades : "Nous voyons émerger autour de nous un nouveau corps. La lumière, l'air et le soleil nous offrent un nouvel idéal"¹⁴⁴. Le mouvement moderne est désormais mis au service de l'édification de l'Homme nouveau conçu par le nazisme.

2. La Jeunesse olympique et les spectacles de masse

a. Des danseurs dans un stade : erreur de parcours ou aboutissement ?

L'oeuvre la plus importante des danseurs dans les Jeux olympiques est le jeu festif *Jeunesse olympique*. Vaste spectacle de masse rassemblant 10 000 participants, amateurs et professionnels, dans le stade de Berlin, il clôt la cérémonie d'ouverture des Olympiades le soir du 1er août 1936. La *Jeunesse olympique* doit son origine à l'ancien voeu du Baron de Coubertin d'associer à la cérémonie des Jeux olympiques de 1916 en Allemagne l'exécution du chœur final de la IX^e symphonie de Beethoven, inspirée du texte de *L'hymne à la joie* de

se fait cependant suffisamment remarquer pour que Max Reinhardt l'emploie durant quelques temps et pour que Fritz Böhme lui consacre plusieurs articles au début des années 1920. Leni Riefenstahl, *Memoiren*, Hambourg, Albrecht Knaus, 1987, p. 26-43.

142 "Fliegende Menschen", "Körperharmonie durch die Luft" ; Leni Riefenstahl, *Schönheit im olympischen Kampf*, Berlin, 1937, p. 1.

143 Leni Riefenstahl, *Olympiafilm. Fest der Völker, Fest der Schönheit*, Berlin, Olympia Film GmbH., Tobis, 1938 ; BAF Berlin.

144 "Wir sehen neues Geschlecht um uns wachsen. Licht, Luft und Sonne schenken uns ein neues Ideal" ; in G. Krause.

Schiller. Formulée lors des Jeux olympiques de 1912, l'idée reste en suspens à cause de la Première guerre mondiale. En 1931, au moment où le CIO, réuni à Barcelone, attribue l'organisation des Olympiades de 1936 à l'Allemagne, le Baron de Coubertin renouvelle son projet dans une lettre adressée à Carl Diem, alors secrétaire général du Comité d'organisation allemand : le chœur final de la IX^e symphonie de Beethoven doit composer le final d'un "festival" dont le stade olympique serait le théâtre et l'idée olympique trouverait son expression artistique dans la jeunesse se représentant elle-même. Carl Diem, enthousiasmé par le concept, présente une première version du texte de la *Jeunesse olympique* devant le CIO, lors de la réunion d'Athènes, en 1934¹⁴⁵. Le principe du festival est accepté et confié à Carl Diem. Celui-ci délègue au metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhard le soin d'organiser un spectacle total liant danse, gymnastique, déclamation et musique¹⁴⁶. Les premiers préparatifs commencent au mois de janvier 1935, après que le ministère de la Propagande ait donné son accord pour le projet¹⁴⁷.

La collaboration de Carl Diem avec Hanns Niedecken-Gebhard se révèle fructueuse¹⁴⁸. L'un et l'autre partagent une même affinité pour le concept d'oeuvre d'art totale. Les possibilités de rapprochement entre la musique et le mouvement qu'offre ce genre constituent une plate-forme d'expression pour l'idéalisme communautaire des deux hommes. Les artistes qu'ils rassemblent pour préparer la cérémonie d'ouverture des Jeux se connaissent. Ils ont l'habitude de participer ensemble, depuis les années 1920, à des manifestations collectives. La chorégraphe Dorothee Günther, son assistante Maja Lex, ainsi que les gymnastes Hinrich Medau et M. Rabenhorst sont désignés pour préparer les grandes mises en scène de masse. Harald Kreutzberg, Werner Stammer, Gret Palucca et Mary Wigman sont plus spécifiquement concernés par la chorégraphie des solos et des danses de groupe. Carl Orff et son élève, Werner Egk, composent la musique du jeu festif et sont assistés par la collaboratrice de Carl Orff, Gunild Keetman, et par l'assistant musical de Gret Palucca, Viktor Schwinghammer¹⁴⁹. Enfin,

145 Carl Diem, "Entstehung und Inhalt", in *Olympische Jugend, Festspiel zur Aufführung im Olympia-Stadion am Eröffnungstage der XI. Olympischen Spiele in Berlin am Sonnabend, 1. August 1936, 21 Uhr*, p. 27-30.

146 Le musicien Rudolf Schulz-Dornburg tente d'empêcher la nomination d'Hanns Niedecken-Gebhard, prétextant que celui-ci aurait eu des relations homosexuelles au début des années 1930 durant son séjour au Metropolitan Opera de New York. Probablement a-t-il gardé certaines jalousies de son ancienne collaboration avec le metteur en scène au théâtre de Münster au milieu des années 1920. *Courrier du Dr. Lewald, président du comité d'organisation des Jeux de Berlin au conseiller présidentiel de la Chambre de musique du Reich, Heinz Ihler*, le 24 janvier 1936 ; BDC, RKK, dossier de Rudolf Schulz-Dornburg, n° 2236/0100/06.

147 *Courrier de Carl Diem à Hanns Niedecken-Gebhard en janvier 1935* ; ThWS Universität zu Köln, fonds Hanns Niedecken-Gebhard. Le metteur en scène reçoit un honoraire de 6000 RM pour ce travail.

148 Durant l'été 1936, Carl Diem est témoin au mariage du metteur en scène avec la décoratrice de théâtre, Lotte Brill ; Bernhard Helmich, *Händel-Fest und "Spiel der 10.000"*. *Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard*, Francfort, Peter Lang, 1989, p. 202.

149 Les honoraires de Werner Egk et de Carl Orff sont de 2 000 RM, ceux d'Harald Kreutzberg, de Maja Lex et de Gret Palucca, respectivement de 800, 1 800 et 1 900 RM. Mary Wigman et Dorothee Günther reçoivent 10612 RM et 1 612 RM pour leurs groupes, ainsi qu'un honoraire personnel de 1 520 RM pour l'une et de 2 200 RM pour l'autre ; ThWS Universität zu Köln, fonds Hanns Niedecken-Gebhard.

Richard Strauss écrit l'*Hymne olympique*, inspiré de la IX^e symphonie de Beethoven, prévu pour la clôture du spectacle¹⁵⁰.

Le choix de Carl Diem de mettre en avant le mouvement moderne dans ce festival n'est pas un hasard. Directeur depuis 1920 de l'École prussienne d'éducation corporelle (*Preussische Hochschule für Leibesübungen*)¹⁵¹, il est l'un des premiers à avoir fait connaître par des démonstrations publiques, les nouveaux courants de la gymnastique moderne représentés par Rudolf Bode, Loheland et leurs élèves respectifs, Hinrich Medau et Dorothée Günther¹⁵². Tout au long des années 1920, Carl Diem entretient également des relations privilégiées avec le milieu artistique de la danse. Il fait oeuvre de pionnier dans son école professionnelle en introduisant, dès 1923, les cours de danse moderne d'Hertha Feist¹⁵³, ancienne assistante de Rudolf von Laban, et en invitant des personnalités de la danse à participer à des cycles de conférences. Il est notamment en bons termes avec Fritz Böhme, avec qui il correspond régulièrement¹⁵⁴. Enfin, il est proche par sa femme du cercle munichois de Carl Orff et de Dorothée Günther¹⁵⁵.

Ce travail de rapprochement entre les milieux de la gymnastique et de la danse est révélateur d'une évolution globale des tendances de l'éducation corporelle. Au début du siècle, le Baron de Coubertin était opposé aux principes de libération de la gymnastique rythmique. Il la jugeait contraire à la notion d'éducation virile et indigne de figurer sous le registre du sport olympique¹⁵⁶. Carl Diem, dans le sillage de Coubertin, partage l'idée d'une éducation formelle fondée sur l'exercice de la volonté. Mais il tente de faire la synthèse avec les écoles modernes et leur usage hédoniste du corps, tout en conférant à la gymnastique la valeur sociale que Coubertin lui refusait. Il est progressivement convaincu par l'idée que les visions mystiques des danseurs peuvent, elles aussi, participer au processus de transformation des valeurs culturelles véhiculées par le corps. Le rythme corporel, conçu non seulement comme exercice d'hygiène physique, mais également comme libération des forces spirituelles de l'homme, peut contribuer à guérir les maux dont la civilisation est atteinte¹⁵⁷. La lettre que le gymnaste destine à Fritz Böhme en décembre 1930 va dans ce sens. Tout en le remerciant de sa contribution brillante à

150 Richard Strauss termine son oeuvre le 20 décembre 1934 et la présente le 29 mars 1935 dans l'appartement privé d'Hitler. Sur le parcours du compositeur sous le Troisième Reich, voir Joseph Wulf, *Kunst und Kultur im Dritten Reich. Die Musik*, Güsterloh, Sigbert Mohn, tome 2, 1963, p. 180-182.

151 Elle est la première école de formation professionnelle reconnue officiellement par le ministère de l'Éducation de la République de Weimar ; Carl Diem, *Weltgeschichte des Sports und der Leibeserziehung*, Stuttgart, 1950, p. 976.

152 Carl Diem, "Der Aufbruch der Gymnastik", *op. cit.*, p. 650.

153 Archives privées Elisabeth Böhme, Berlin.

154 Lettre de Carl Diem à Fritz Böhme, le 16 décembre 1930 ; Archives privées Elisabeth Böhme, Berlin.

155 Bernhard Helmich, *op. cit.*, p. 201-202.

156 John Macaloon, "Athletic Education", *op. cit.*, p. 107.

157 Il est cependant critique à l'égard des théories de Klages ; Carl Diem, *Grundsätze der Körpererziehung*, Vortrag für den Kongress für Körperliche Erziehung im Rahmen der Olympischen Spiele, Berlin, 1936.

une conférence sur la danse, il compare le critique à un "apôtre de la nouvelle éducation" et s'excuse d'avoir eu dans son récent ouvrage sur la *Théorie de la gymnastique* des jugements trop sévères à l'égard de la gymnastique rythmique¹⁵⁸. Ainsi s'explique la rencontre, à l'automne 1932, de Gustav Fischer-Klamt et de Carl Diem, ainsi que leur projet de préparer une manifestation gymnique et dansée pour les Jeux de 1936. Les conceptions éducatives opposées de la danse et de la gymnastique aboutissent à un *modus vivendi* avec la *Jeunesse olympique*.

La collaboration de Hanns Niedecken-Gebhard n'est pas non plus un hasard. Elle permet d'élever la *Jeunesse olympique* du statut de spectacle de masse gymnique (qui le définit *a priori* en raison du nombre de participants) à celui d'oeuvre d'art totale. Le parcours du metteur en scène résume à lui seul cette métamorphose. La volonté de réformer l'opéra musical par la danse est l'axe directeur de toute sa carrière. Ses activités sous Weimar sont rythmées par un travail centré à la fois sur la réforme du théâtre traditionnel et sur les premiers essais de mise en scène de masse. Régisseur au théâtre municipal de Hanovre entre 1922 et 1924, il a développé avec Harald Kreutzberg et Max Terpis les premières ébauches de ce qui deviendra le *Tanztheater* moderne. Il poursuit cette voie au théâtre municipal de Münster entre 1924 et 1927, fondant la Nouvelle scène de danse (*Neue Tanzbühne*) avec Kurt Jooss, Jens Keith, le décorateur Hein Heckroth et le musicien Rudolf Schulz-Dornburg¹⁵⁹. Parallèlement, il inaugure un genre totalement nouveau de mise en scène, avec les opéras de Händel, qu'il illustre de vastes chorégraphies de chœurs en mouvement. Les Festivals Händel, qu'il organise chaque année à Göttingen le classent rapidement parmi les régisseurs les plus inventifs de l'Allemagne de Weimar. Entre 1931 et 1933, il revient à des préoccupations plus proches du *Tanztheater* avec son travail au Metropolitan Opera de New-York. Mais il rencontre le danseur Ted Shawn avec qui il continue de nourrir sa réflexion sur le théâtre cultuel de masse¹⁶⁰. L'arrivée des nazis au pouvoir confirme ses espoirs de voir se réaliser un jour ce genre, dont les festivals de Händel étaient une première pierre. Il rompt son contrat avec le Metropolitan Opera (prévu jusqu'en 1935) et rentre dès le mois de mars 1933 en Allemagne pour s'engager dans le mouvement du théâtre *Thing*. Membre de la Ligue du Reich pour les jeux du peuple en plein air, il monte de nombreuses pièces entre 1934 et 1936, parmi lesquelles la *Passion allemande de 1933* de Richard Euringer. C'est dans ce cadre qu'il rencontre les compositeurs Werner Egk,

158 Lettre de Carl Diem à Fritz Böhme, le 16 décembre 1930 ; Archives privées d'Elisabeth Böhme, Berlin.

159 Sur cette époque, voir Vibeke Peusch, *Opernregie - Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Francfort, Tende, 1984.

160 Cette amitié souligne les affinités qui existent entre les courants du théâtre de masse allemand et américain. Ted Shawn réalise son premier spectacle de masse, *Pageant of Egypt, Greece and India* avec cent soixante dix danseurs, en 1916 au théâtre grec de l'Université de Californie à Berkeley. Lors du congrès de danse de Munich en 1930, il est soliste dans le spectacle *Orpheus Dionysos* chorégraphié par Margarethe Wallmann (directrice de l'école Wigman de Berlin) sur un texte de Felix Emmel. Hanns Niedecken-Gebhard lui dédie une préface dans l'ouvrage de Katherine S. Dreier, *Shawn, the Dancer*, New York, A.S. Barnes and Company, 1933.

Carl Orff et Rudolf Wagner-Régeny, tous trois spécialisés dans la musique de percussion et proches des cercles de la danse¹⁶¹.

Parmi les anciens collaborateurs d'Hanns Niedecken-Gebhard, seul Kurt Jooss reste attaché à un travail purement théâtral et centré sur l'individu. Les doutes qu'il émet lorsque Hanns Niedecken-Gebhard le convie à participer à la *Jeunesse olympique* signent son refus des ambitions monumentales de la danse : "Je suis en ce moment moins intéressé par les grandes mises en scène de masse que par le travail de détail avec un ensemble de solistes, de préférence pas supérieur à vingt personnes"¹⁶². Il accepte de contribuer aux manifestations de danse des Jeux olympiques à la seule condition qu'il puisse présenter un spectacle avec sa propre compagnie anglaise et que celle-ci vienne au complet en Allemagne, c'est-à-dire avec ses collaborateurs d'origine juive. Hanns Niedecken-Gebhard refuse la proposition. Les artistes qu'il rassemble autour du projet de la *Jeunesse olympique* sont précisément ceux qui ont fait le choix de l'oeuvre d'art totale dans sa version monumentale.

b. Quiproquo autour de l'oeuvre d'art totale

La *Jeunesse Olympique* est le produit de deux conceptions de l'oeuvre d'art totale. En 1924 au Bauhaus, Oskar Schlemmer hiérarchisait les arts de la scène selon un schéma qui les représentait sur une échelle allant du "divertissement populaire" au "culte religieux". Il situait le "jeu festif" (*Festspiel*) à l'échelon supérieur, comme "scène sacrée". Il voyait dans les Jeux olympiques l'expression culturelle la plus haute de la danse¹⁶³. Cette conception religieuse du jeu festif remonte aux premières expérimentations scéniques du rythmicien Émile Jacques-Dalcroze au théâtre réformé d'Hellerau¹⁶⁴, et aux mises en scène de foules de Rudolf von Laban dans les rues de Munich et les forêts du lac Majeur avant 1914¹⁶⁵. Les uns et les autres cherchaient alors les correspondances entre les arts scéniques afin de renouveler, sur les bases du théâtre antique, le genre de l'oeuvre d'art totale, inauguré par Richard Wagner. Mais ce n'est qu'en 1936, après de nombreux autres jeux festifs (dont les festivals de danse de 1934 et 1935), que sont réunies les trois conditions avancées par Oskar Schlemmer pour donner à l'oeuvre d'art totale sa dimension sacrée : un jeu festif dansé se déroulant dans un stade durant les Jeux olympiques. Cette définition du rituel associé à un lieu spécifique correspond à

¹⁶¹ La seule biographie existant actuellement sur le metteur en scène est celle de Bernhard Helmich.

¹⁶² "Ich bin im Augenblick sehr viel weniger an grossen Massen-Inszenierungen interessiert als vielmehr an ganz in Detail gehender Regie von solistischen Ensembles, am liebsten nicht über 20 Personen", lettre de Kurt Jooss à Hanns Niedecken-Gebhard, 2 avril 1935 ; ThWS Universität zu Köln, fonds Hanns Niedecken-Gebhard.

¹⁶³ Oskar Schlemmer, "L'homme et la figure d'art, 1924-1925", in Éric Michaud, *Théâtre et abstraction au Bauhaus*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p. 30.

¹⁶⁴ En 1912, il met en scène *Orphée et Euridice* de Glück avec le scénographe Adolph Appia, et l'année suivante *L'annonce faite à Marie* avec le poète Paul Claudel ; "Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze", in *Musikbücherei II*, Regensburg, 1914.

¹⁶⁵ Rudolf von Laban relate ses premières tentatives de mises en scène chorales dans son autobiographie, *Ein Leben für den Tanz*, Dresde, Carl Reissner, 1935.

l'interprétation que fait Johan Huizinga des espaces ludiques dans la société. Qu'il s'agisse de l'échiquier, de la marelle ou de la piste de course, leur finalité n'est pas différente de celle du temple ou du cercle magique. L'identité entre le jeu et le rite est inscrite dans leur espace et leur confère un statut de lieu sacré existant pour lui-même¹⁶⁶.

Une autre conception de l'oeuvre d'art totale est née avec le théâtre *Thing*. Ce genre a été inventé par les dramaturges nazis pour justifier le recours au mythe communautaire du Troisième Reich. Celle-ci se traduit par des mises en scène à ciel ouvert, où sont associés déclamation, chœurs chantés, musiques percussives, défilés et jeux de lumières. Rainer Schlösser, le président de la Chambre théâtrale du Reich, encourage dès les débuts du mouvement *Thing* l'intégration de la danse et de la rythmique dans ces spectacles monumentaux. Il définit ainsi les quatre grandes catégories qui composent le *Thingspiel* : "Premièrement l'oratorio, constitué d'un programme de chœurs et de morceaux de solistes ; deuxièmement la pantomime réunissant l'allégorie, les tableaux vivants, les bénédictions de drapeaux et les actes festifs ; troisièmement les processions, c'est-à-dire les parades, les défilés et les rassemblements - ; et quatrièmement la danse avec le ballet, la danse d'expression, la gymnastique et les fêtes sportives"¹⁶⁷. Cette définition complète celle formulée par Richard Euringer, l'un des principaux écrivains du théâtre *Thing*. Les références symboliques dont se nourrit ce genre - le feu (les défilés de flambeaux et le coucher du soleil), l'air (le ciel étoilé au dessus des spectateurs) et la terre (la pierre du théâtre) - contribuent à abolir les distances entre le mythe et la vie quotidienne. Chaque représentation est appelée de cette sorte à revêtir l'aura d'un événement cosmique¹⁶⁸.

Ces deux conceptions de l'oeuvre d'art totale partagent la même vision idéale du moyen-âge chrétien. Les danseurs s'inspirent de l'architecture des cathédrales, qu'ils considèrent comme un sommet de l'art sacré. Pour eux, le jeu festif est un moyen d'approcher cet idéal de perfection, la danse devenant une architecture sacrée en mouvement¹⁶⁹. On se souvient des affinités de Rudolf von Laban pour les rites de la franc-maçonnerie opérative du moyen-âge. Sa conception de l'espace cristallin de l'icosaèdre, qui permet de réintégrer la corporéité du danseur dans une dimension cosmique, reflète sa recherche de nouveaux espaces sacrés dans la culture. Ses plans architecturaux d'un *Tanztheater*, abrité d'un dôme qui déverse la lumière du jour au dessus d'une scène ronde et de gradins circulaires, sont également témoins de cette quête¹⁷⁰. Les auteurs du théâtre *Thing* s'inspirent, quant à eux, du thème de la rédemption et de

¹⁶⁶ Johan Huizinga, *op. cit.* p. 45.

¹⁶⁷ "Erstens das Oratorium, will heissen ein Programm aus Chören und Einzelsprüchen, zweitens die Pantomime - die Allegorie, lebende Bilder, Fahnenweihe, Festakte -, drittens der Aufzug - Paraden, Festzüge, Versammlungen - und viertens der Tanz - Ballett, Ausdruckstanz, Gymnastik, Sportfeste" ; Rainer Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, 1935, p. 53.

¹⁶⁸ Éric Michaud, *Une construction de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁹ Éric Michaud, *Théâtre et abstraction au Bauhaus*, *op. cit.*, p. 20, p. 38.

¹⁷⁰ Voir le chapitre I de la première partie.

l'Antéchrist des Jeux de la Passion d'Oberammergau. Richard Euringer est de ceux qui développent le plus l'idée de "l'incarnation de l'esprit chrétien dans le corps germanique-allemand". Sa pièce de 1933, *Passion allemande*, a d'abord été diffusée à la radio le Jeudi Saint de l'années 1933, avant d'être considérée comme spectacle *Thing*¹⁷¹.

Toutefois, les buts religieux poursuivis par les danseurs et par les nazis ne sont pas identiques. En effet, si le régime censure et restreint les Églises catholiques et protestantes depuis 1933, c'est dans le but de se substituer à elles comme puissance éternelle. Les nazis aspirent à faire de leur idéologie la religion profane de l'Homme nouveau et le théâtre politique est censé favoriser l'émergence de celle-ci. A l'inverse, les danseurs souhaitent moins reconquérir le christianisme que restaurer la notion de sacré dans l'espace culturel déchristianisé de la civilisation technique. La danse doit être le centre de cet avènement.

Comment s'établit le rapport entre ces deux conceptions du sacré et de l'oeuvre d'art totale dans la *Jeunesse olympique* ? Peut-on parler d'une lutte d'influence, d'un quiproquo, ou au contraire d'une synthèse entre le jeu festif des danseurs et le théâtre *Thing* des nazis ? Qui, du spectacle total ou du spectacle totalitaire, l'emporte ? N'est-ce pas une gageure de la part des danseurs de vouloir faire de la danse un art majeur et sacré dans un monde sécularisé, où l'idéologie fait office de croyance profane ? Ou voient-ils au contraire dans les nouveaux rituels nazis l'occasion de faire prévaloir leur vision religieuse du monde ? Que les frontières entre l'art et la propagande soient particulièrement fragiles dans le contexte des Jeux olympiques de l'Allemagne nazie contribue à brouiller les pistes. Seule une étude précise de la *Jeunesse olympique* permet de trancher. On se penchera tour à tour sur le lieu du spectacle et sur son contenu narratif, puis on abordera sa gestuelle, sa scénographie et ses formes.

c. Le stade : un nouvel espace de danse

L'espace : vol d'oiseau ou champ de bataille ?

La fonction donnée à l'espace du stade par les danseurs est significative de leur attirance pour l'architecture sacrée. On se souvient des affinités qui existent entre la conception de l'espace de Rudolf von Laban et les utopies de verre imaginées dans les années 1910 par l'écrivain Paul Scheebart et l'architecte Bruno Taut. Les trois artistes considèrent l'architecture

171 Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 156-157. Sur le théâtre *Thing* et ses origines, voir : Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 149-164 ; Henning Eichberg, *Massenfestspiele. NS-Thingspiele, Arbeiter Weihepiele und Olympisches Zeremoniell*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1977 ; George L. Mosse, *The Nationalisation of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic wars through the Third Reich*, New York, Harward Fertig, 1975, p. 101-126 ; Rainer Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die "Thing-Bewegung" im Dritten Reich*, Marbourg, Jonas, 1985 ; Hannelore Wolff, *Volksabstimmung auf der Bühne ? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Francfort, Peter Lang, 1985, p. 166-229.

gothique comme un modèle d'espace sacré et voient dans le verre ou le cristal un matériau idéal capable de rétablir la communication directe de l'homme avec la nature cosmique. La kinésphère de Rudolf von Laban joue le même rôle que la "maison de verre" de Bruno Taut. Tel un cristal capable de refléter à l'infini les rayons de la lumière, l'espace inventé par le chorégraphe renvoie les effets du mouvement corporel. La kinésphère contribue à l'invention d'une nouvelle "corporéité", non plus délimitée par l'enveloppe biologique du corps, mais ouverte à une perception de l'espace beaucoup plus vaste¹⁷².

Dès lors, on comprend l'attraction des danseurs pour un espace à ciel ouvert comme le stade olympique. L'effet statique des gradins de pierre est compensé par la forme ovale du stade, ouvert à la verticale vers le ciel. L'architecture du stade ressemble fort à la description que fait Mircea Eliade des espaces sacrés dans les cultures primitives. La maison, le temple et le village sont construits selon le symbolisme cosmogonique de "l'imageni mundi" : un espace délimité par quatre points cardinaux et muni d'un pilier central ou "axis mundi", surmonté d'une ouverture qui permet la communication entre la terre et le ciel. En Asie centrale, l'arbre ébranché qui sert de poteau à la yourte, est conçu comme un escalier sacré par lequel les chamans grimpent pour s'envoler vers leur voyage céleste¹⁷³. Dans le stade olympique, la communication avec le ciel est directe. L'ovale ouvert du terrain de sport, qui donne une sensation d'aspiration vers le haut, est à la fois le pilier du monde et l'ouverture céleste.

C'est cette structure qui a séduit les danseurs. La kinésphère inventée à Monte Verita par Rudolf von Laban pour renouer la communication avec le cosmos n'est plus nécessaire ici. Les danseurs sont directement au centre d'un sanctuaire. Hanns Niedecken-Gebhard n'a-t-il pas pour ambition d'y rendre "claire comme du cristal" l'idée olympique, incarnée par la jeunesse en mouvement¹⁷⁴ ? C'est également cette vision d'un espace entièrement ouvert et saisi par le mouvement que filme Leni Riefenstahl dans *Les dieux du stade*. Consciente, comme les danseurs, des possibilités qu'offre la perspective en vol d'oiseau, elle donne une vision dansée des Jeux olympiques en mettant au point un système très élaboré de caméras volantes, plongeantes et roulantes¹⁷⁵.

Quel point commun y a-t-il entre les rêves d'architecture en mouvement des danseurs et la fonction réelle donnée au stade olympique par les nazis ? Surnommé "terrain de combat allemand" (*Deutsche Kampfbahn*)¹⁷⁶, le stade peut difficilement être comparé à un lieu de

172 Voir le chapitre 1 de la première partie.

173 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, p. 49-52.

174 Hanns Niedecken-Gebhard, "Die Gesamtgestaltung des Festspiels *Olympische Jugend*", in Carl Diem, *Olympische Jugend*, op. cit., p. 31-32.

175 La cinéaste présente ses techniques de reportage dans l'interview que Ray Müller fait d'elle pour son film *Leni Riefenstahl. Le pouvoir des images*, Omega Film, 1993.

176 Walter Richter, *Olympia 1936*, Atona-Bahrenfeld, 1936, p. 9.

recueillement. Au contraire, c'est un espace de conquête guerrière, qui doit démontrer la supériorité retrouvée de la culture allemande sur le reste du monde. Persuadé que les Jeux olympiques deviendront bientôt l'apanage du Troisième Reich millénaire, Hitler commande à son architecte, Albert Speer, "la plus grande construction de l'histoire", un projet de stade de 400 000 places et de 300 m de haut¹⁷⁷. Les danseurs n'aspirent-ils pas également à profiter de cet espace de conquête pour asseoir leurs propres ambitions culturelles ? Leurs aspirations religieuses dévoilent un esprit de compétition analogue à celui observé lors du concours international de danse.

Une cathédrale de pierre et de lumière

Quel sens le mouvement peut-il revêtir dans un tel lieu ? Le décor de la *Jeunesse olympique* est constitué de deux sortes de matériaux, la pierre et la lumière. La pierre, dont le stade est entièrement construit, joue un rôle particulier dans l'idéologie nazie. Matériau noble - car il incarne l'éternité -, il est l'élément essentiel des réalisations architecturales du Troisième Reich et des projets mégalomanes commandés par Hitler à Albert Speer. Pour répondre à la fascination d'Hitler pour les ruines gréco-romaines, l'architecte invente la "théorie de la valeur des ruines", qui permet de penser la construction des monuments du régime en terme de ruines futures, symbolisant ainsi la grandeur éternelle de la civilisation allemande¹⁷⁸. L'utilisation de la pierre signifie le refus d'introduire le progrès industriel dans l'architecture et le rejet des matériaux modernes, jugés éphémères. Le verre et le béton ne résistent pas au temps et le métal rouillé ferait piètre figure dans les ruines du Reich. En dépit des prouesses techniques qui ont permis sa réalisation et de sa sophistication, le stade olympique incarne les tendances régressives du Reich.

Quelle peut être la place de la danse, si fugitive et contraire aux valeurs de fixité et de pesanteur de ce décor ? Les danseurs sont inspirés par le théâtre antique moins pour la nature de ses gradins que pour les valeurs métaphysiques dont il est porteur. Élément statique et matériau mort, la pierre n'aurait-elle pas tendance à happer le mouvement et à figer son expression ? Le rêve des cathédrales en mouvement des danseurs semble une fois de plus en porte-à-faux avec celui des ruines grandioses de Hitler. Néanmoins, on peut se demander s'il n'existe pas des affinités entre la recherche d'éternité des danseurs et celle du nazisme. André Combes explique que le "matériau humain" dans l'idéologie nazie est comme "une pierre pour le sculpteur". Les rassemblements de masse permettent de façonner "l'emblème omniprésent du Reich millénaire" et de "sculpter dans la masse brute" le corps fantasmé du peuple pour en exhiber une *Gestalt* de

177 Albert Speer, *Erinnerungen*, Berlin, Propyläen, 1976, p. 81.

178 Cette théorie est mise à profit pour les projets de transformation de la ville de Berlin. Adelin Guyot, Patrick Resellini, *L'art nazi, un art de propagande*, Paris, 1987, p. 122.

masse nationale-socialiste"¹⁷⁹. Le "matériau humain" dont le régime se sert a donc une fonction analogue à celle de la pierre. Incarnation du vécu de l'éternité, il tend à se fondre dans le décor minéral des ruines éternelles imaginées par Albert Speer.

Les danseurs ne sont pas étrangers à cette forme de mystique minérale. Leur recherche d'éternité est inséparable de leur quête des origines du mouvement. Par la remémoration, Rudolf von Laban entend retrouver le contact avec un cosmos intact. Le mouvement permet de délivrer le message des matériaux élémentaires qui le composent (l'eau, la terre, le feu et l'air)¹⁸⁰. La kinésphère, avec ses formes inspirées de la structure des cristaux, est l'instrument par lequel l'éternité faite pierre, bois ou eau, peut remonter à la surface du vivant. Ce qui est commun entre le rêve de la danse et celui du nazisme, c'est donc à la fois la volonté de faire surgir l'idée dans la forme par un processus d'émergence organique et la conception de l'expérience vécue comme espace de conquête de l'éternité. L'instant vital de la fusion du groupe exprime l'aspiration à un temple de pierre, éternel, conçu d'abord comme lieu du vécu et non comme lieu de conservation.

La lumière, par sa nature fluide, offre des affinités plus directes avec la danse. Les effets du coucher de soleil, la présence de la flamme olympique et le jeu des éclairages par faisceaux lumineux sont intégrés dans la mise en scène de la *Jeunesse olympique* (le spectacle commence à vingt et une heures, à la tombée de la nuit). Ici, les significations se chevauchent. Le feu, le soleil et la lumière artificielle sont des objets de fascination pour les danseurs, pour les organisateurs des Olympiades et pour les nazis. L'une des premières pièces chorales de Rudolf von Laban et de Mary Wigman à Monte Verita était l'*Hymne au soleil*, réalisée en 1917 dans le cadre du congrès ésotérique de l'Ordre du Temple Oriental. Comme son nom l'indique, cette danse avait tous les aspects d'un rituel primitif dédié au soleil. Tel un chemin de croix païen vers le point le plus haut du monde, ses étapes - l'escalade de la montagne la nuit, puis la descente dans la plaine au lever du soleil - incarnaient l'accession à la vérité, la reconquête d'une dimension sacrée dans la culture. Cette quête rappelle, dans son principe, le culte d'Apollon, le dieu de la lumière, symbolisé dans les Jeux olympiques modernes par une flamme, allumée jour et nuit sur le point culminant du stade. Elle est également assez proche, dans son déroulement, de la tradition des "fêtes solaires" (*Sonnenweihe*), instaurée par les mouvements de jeunesse au début du siècle et récupérée par les nazis. Inspirés des coutumes celtiques, leurs rituels se déroulent aux solstices d'été et d'hiver et consistent en d'immenses cortèges des Jeunesses hitlériennes au sommet de collines, accompagnés de discours, vœux,

179 André Combes, "A partir du "Metropolis" de Fritz Lang : la Gestalt de masse et ses espaces", in Claudine Amiard-Chevrel, *Théâtre et cinéma des années 1920. Une quête de la modernité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1995, tome 2, p. 186.

180 Isabelle Launay, "Le savoir-sentir", *op. cit.*, p. 146-147.

chants et danses du feu¹⁸¹. Elias Canetti parle de la qualité d'ubiquité du feu¹⁸². L'usage dans la *Jeunesse olympique* de ces symboles aux effets magiques prête à confusion.

Toutefois, une différence majeure semble distinguer la conception de la lumière des danseurs de celle des nazis. Dans la danse moderne, la lumière ne se conçoit pas sans son homologue, l'opacité et la nuit. Comme dans les films expressionnistes, où l'obscur côtoie le diffus et l'éclat, la lumière a pour fonction de dévoiler les énergies contraires en l'homme et d'en souligner le fond dramatique. La lumière sert la multiplicité du sens. Pour les nazis, à l'inverse, elle a une fonction d'aveuglement et d'immobilisation, de neutralisation des espaces cachés et de mise à nu de l'insaisissable. André Combes montre que la crudité de la lumière des projecteurs contribue à hiérarchiser les lieux de rassemblements collectifs du nazisme. L'intensité lumineuse, signe de la certitude de l'avenir, permet non seulement de cacher l'envers du pouvoir qui se tapit dans l'ombre, mais également d'éliminer l'obscur, la matière informe, contraire à l'idéal¹⁸³. Cette fonction sélective de la lumière se retrouve dans la conception du corps arien. Éric Michaud parle de "l'angoisse primitive du national-socialisme devant l'opacité des corps". Selon le théoricien de l'art nazi, Paul Schultze-Naumburg, un corps peut cacher un esprit hostile (comme les Juifs et les opposants politiques). La propagande a pour finalité de "réduire au silence les corps où résiste cette part invisible de l'esprit [afin de] faire advenir au visible le dieu protecteur qui permettra au corps de la race de vivre éternellement"¹⁸⁴.

Quelle lumière forme le décor de la *Jeunesse olympique* ? S'agit-il d'un décor expressionniste, où l'ombre donne sens à la lumière et s'apparente à une recherche de l'authentique ? Ou bien s'agit-il d'un décor qui immobilise le mouvement et qui fuit sa propre obscurité ? L'ombre de ce spectacle n'est-elle pas le reflet du mensonge des Jeux olympiques allemands ? Le rapport officiel de la cérémonie d'ouverture des Olympiades précise que les 140 danseurs "qui devaient constituer les troupes de Wigman et de Kreutzberg furent recrutés dans toute l'Allemagne et furent ensuite soigneusement sélectionnés à Berlin à l'issue de plusieurs auditions"¹⁸⁵. Conformément aux règles strictes appliquées aux athlètes allemands, aucun danseur juif ou communiste n'a fait partie du choix final. Il en est de même pour les enfants et les adolescents recrutés dans les écoles berlinoises pour le spectacle¹⁸⁶. Tout en promouvant

181 Albrecht W. Thöne, *Das Licht der Arier: Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*, Munich, Minerva, 1979, p. 18-19.

182 Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 79.

183 André Combes, "A partir du "Metropolis" de Fritz Lang : la Gestalt de masse et ses espaces", in Claudine Amiard-Chevrel, *op. cit.*, p. 192-195.

184 Éric Michaud, *op. cit.*, p. 41.

185 "The dancing Performers for the groups under Wigman and Kreutzberg were assembled from all Germany with the greatest difficulty and then carefully selected in Berlin after several trials" ; *Offizieller Bericht der Olympischen Spielen 1936*, Berlin, 1936, p. 586.

186 La législation antisémite est appliquée dans les collèges depuis la loi du 25 avril 1933 qui limite à 5 % le nombre d'élèves juifs acceptés dans les effectifs globaux. Hubert Schorn, *Die Gesetzgebung des Nationalsozialismus als Mittel der Machtpolitik*, Francfort, Vittorio Klostermann, 1963, p. 84-88.

l'idéal fraternel et pacifique des Olympiades, la *Jeunesse olympique* participe ainsi au dangereux jeu de miroir du régime.

Les immenses faisceaux lumineux qui accompagnent, à la clôture du spectacle, la musique de l'*Hymne olympique*, illustrent cette ambiguïté. D'innombrables projecteurs, allumés au sommet du pourtour des gradins, convergent vers un point fixe au-dessus du stade pour former un "dôme de lumière". Que ce principe soit employé dans la chorégraphie olympique n'est pas étonnant : Mary Wigman et Albert Talhoff avaient déjà inauguré en 1930 ce procédé d'architecture lumineuse dans la mise en scène du *Monument aux morts*. Cependant, les projecteurs dont Hanns Niedecken-Gebhard dispose pour son spectacle sont des batteries antiaériennes qui proviennent du ministère de l'Armée. Or ce sont ces mêmes projecteurs qui sont utilisés depuis 1934 par Albert Speer pour la mise en scène des congrès annuels du NSDAP. Évoquant la première expérience de ce type, l'architecte compare l'effet créé par les faisceaux à une "cathédrale de lumière", "une vaste pièce aux murs ouverts à l'infini"¹⁸⁷. Dans les années d'avant-guerre, ce procédé du "dôme de lumière" fait non seulement partie intégrante de la liturgie des congrès du Parti à Nuremberg, mais il habille également toutes les mises en scène de masse de Hanns Niedecken-Gebhard.

Comment comprendre ces affinités esthétiques ? A l'évidence, l'architecture sacrée n'est pas uniquement l'apanage des danseurs. L'interprétation que fait Paul Schultze-Naumburg de la cathédrale de Bamberg comme cathédrale germanique est éclairante. D'après lui, les caractères de la race nordique sont visibles dans l'apparence physique des hommes comme dans celle des monuments¹⁸⁸. Les faisceaux lumineux projetés au dessus du champ de Zeppelin à Nuremberg symboliseraient ainsi la victoire de la vérité nationale-socialiste sur les ténèbres du monde. Pour Elias Canetti, le feu est le symbole le plus puissant qui soit de la masse et la masse qui met le feu - ici le dôme flambant de lumière - se croit invincible¹⁸⁹. Le rapport du congrès du Parti de 1935 affirme que "pour la première fois depuis les premières cathédrales allemandes surgissent à nouveau des édifices pour la communauté (...), auto représentations des forces culturelles les plus spécifiques d'un peuple racialement conscient qui se réveille"¹⁹⁰. Cette appropriation politique systématique des procédés de mise en scène par la propagande nazie signifie-t-elle aussi que le dôme final de la *Jeunesse olympique* est une "cathédrale germanique" ? A l'évidence, cette interprétation n'est pas contradictoire avec les aspirations culturelles des danseurs.

¹⁸⁷ Albert Speer, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁸⁸ Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, Munich, Lehmann, 1928.

¹⁸⁹ Elias Canetti, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁰ Hildegard Brenner, *op. cit.*

Le choc du monumental

Enfin, la monumentalité du stade soulève une dernière interrogation. Tout, dans le cadre comme dans le spectacle, est démesuré. 10 000 figurants dansent sur une scène à ciel ouvert de 400 mètres de long, devant un public de 100 000 personnes, rassemblé pour la première fois dans un stade de pierre, le plus grand stade jamais construit. Les principaux problèmes techniques posés par le stade durant la préparation de la *Jeunesse olympique* sont d'ordre spatial et acoustique. Les musiques composées par Carl Orff et Werner Egk, enregistrées sur disque dès 1935, permettent d'organiser des répétitions séparées avant que les installations techniques du stade olympique ne soient achevées. Par la suite, toutes les répétitions sont conduites avec des microphones et des haut-parleurs, installés par les ingénieurs de Telefunken. Des lignes de téléphone et des signaux lumineux posés par l'entreprise Siemens & Halske permettent aux chorégraphes de transmettre leurs ordres aux différents chefs de groupe et aux participants. Les 1 500 femmes qui composent la chorale de l'*Hymne olympique* de Richard Strauss, ainsi que l'orchestre des écoles supérieures et l'orchestre régional de Berlin, travaillent également avec des amplificateurs permettant de diffuser simultanément la même intensité de son dans tout le stade¹⁹¹. Le théâtre antique avait déjà trouvé le moyen d'intensifier les effets du jeu scénique grâce à l'utilisation de masques, de cothurnes et d'échasses¹⁹². Dans le stade ultramoderne de Berlin, le relais de la technique permet d'augmenter les possibilités de figuration à un niveau encore jamais atteint, intensifiant l'effet de choc visuel.

La *Jeunesse olympique* est le témoin des liens nouveaux qui s'établissent entre l'art et la technique. Les possibilités d'expression inédites qu'offre le stade olympique semblent mettre un terme aux blessures de la civilisation technique qui ont marqué la conscience des premiers danseurs modernes. Le rejet de la technique au profit d'une nature intacte laisse place à un autre imaginaire. Devant le paysage artificiel du complexe sportif, Mary Wigman ressent des émotions esthétiques aussi fortes que celles qu'ont pu éveiller en elle les paysages naturels des États-Unis. Lors de la première répétition de son groupe, elle parle de "l'effet violent" que lui fait ce "paysage impressionnant". Comparant l'ovale du stade à une île ou un lac de cratère, elle assimile le lieu à un événement de la nature¹⁹³. Nouveau décor chorégraphique, le stade devient ainsi un lieu de renaissance du sublime dans le monde moderne. Grâce à ses artifices, il permet de surpasser les effets de la nature.

Seules les prouesses de technologie semblent désormais capables de répondre aux ambitions monumentales de ce genre inédit qu'est la chorégraphie de masse. Mary Wigman le

191 *Offizieller Bericht der Olympischen Spiele 1936*, Berlin, 1936, p. 584-586.

192 H.C. Baldry, "La représentation", in *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspero, 1971, p. 81-110.

193 Mary Wigman, "Totenklage im Festspiel Olympische Jugend", in Carl Diem, *Olympische Jugend*, op. cit., p.41-42.

souligne : "Ce qui nous émeut, ce qui dépasse l'exaltation individuelle, le destin supra-personnel, nécessite de nouveaux moyens de communication et les trouvera dans une conception plus audacieuse"¹⁹⁴. Hanns Niedecken-Gebhard insiste sur l'importance des moyens déployés, sans lesquels il aurait été impossible de réaliser ce spectacle¹⁹⁵. L'organisation des répétitions de 10 000 personnes est un véritable casse-tête. Celles-ci commencent dès l'automne 1935 et se font pour la plupart en groupes séparés. L'ensemble des participants n'est réuni pour la répétition générale que durant une dizaine de jours (du 15 au 19 juin et du 26 au 30 juillet 1936). Un bureau spécial, supervisé par l'École centrale d'administration de Berlin, est ouvert dans les locaux du complexe olympique pour gérer ces répétitions. Durant les dix-huit mois que dure la préparation du spectacle, on dénombre 150 000 voyages individuels à destination du stade olympique ou d'autres lieux de répétition. Les bus de la Poste du Reich sont mobilisés pour assurer le transport des enfants venus des écoles élémentaires et secondaires de Berlin. Un service spécial de la Gestapo encadre ces déplacements¹⁹⁶.

Ces liens inédits qui se tissent entre l'art et la technique ne sont pas sans paradoxes. Ne permettent-ils pas aux artistes de se soustraire à la confrontation politique ? C'est l'attitude de Leni Riefenstahl, qui, encore cinquante ans après sa carrière sous le nazisme, affirme ne s'être jamais souciée de questions idéologiques et de n'avoir voulu travailler qu'à ses films d'art¹⁹⁷. Les procédés cinématographiques révolutionnaires qu'elle a inventés sont, d'après elle, exclusivement le fruit d'une recherche artistique sur l'image¹⁹⁸. Une telle interprétation fait peu de cas des dérives politiques que peuvent subir les arts, devenus dépendant de la technologie moderne. Car le discours sur la technique est également l'apanage du nazisme. Hitler définit la culture aryenne comme "une synthèse entre l'esprit grec et la technologie germanique". Goebbels traduit par le terme de "modernisme d'acier" l'idée selon laquelle le rejet des Lumières n'est pas incompatible avec l'acceptation de la technologie moderne. Cette dernière, réinvestie de valeurs d'organicité et de romantisme *völkisch*, permet à l'homme aryen "d'affronter héroïquement les problèmes de son temps" (ce que Goebbels appelle la "mobilisation spirituelle"). Les autoroutes du Reich sont le meilleur exemple de cette conception du "modernisme d'acier". La propagande photographique souligne l'harmonie retrouvée de la nation avec son environnement¹⁹⁹. La technologie est donc directement intégrée à l'idéologie. Il

194 "Was uns bewegt, was über das individuelle Erheben hinausgeht, das überpersönliche Schicksal, bedarf neuer Mittel der Mitteilung und wird sie finden in einer kühneren Konzeption". Mary Wigman, "Deutscher Tanz und olympischer Geist" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, n° 83/73/1418.

195 Hanns Niedecken-Gebhard, "Die Gestaltung des Festspiels *Olympische Jugend*", in Carl Diem, *Olympische Jugend*, op. cit., p. 31.

196 *Offizieller Bericht der Olympischen Spiele 1936*, Berlin, 1936, p. 586.

197 Ray Müller, op. cit.

198 Elle construit ses films à la manière de tragédies théâtrales, utilisant à la perfection les musiques d'opéra pour souligner les effets dramatiques de l'image.

199 Jeffrey Herff, *Reactionary Modernism. Technologie, Culture and Politics in Weimar and the third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 189-216.

en va de même pour les films de Leni Riefenstahl. C'est parce que la cinéaste a été placée dans le contexte exceptionnel des congrès du Parti et des Jeux olympiques qu'elle a été amenée à mettre au point des techniques de reportage adaptées aux rassemblements de masse monumentaux. Sans le nazisme, son art n'aurait sans doute pas existé sous cette forme.

Le constat est le même pour le genre chorégraphique nouveau qu'inaugure la *Jeunesse olympique*. Les procédés de mise en scène inédits inventés par Hanns Niedecken-Gebhard et ses collaborateurs sont à la hauteur des ambitions du Troisième Reich. Le monumental, qui caractérise aussi bien le spectacle d'ouverture des Olympiades, que le stade olympique et le film *Les dieux du stade* de Leni Riefenstahl est inséparable de la pensée idéologique qui l'a engendré.

d. La Jeunesse olympique, théâtre de l'Homme nouveau

Dans la conception et dans la structure narrative de la *Jeunesse olympique*, on retrouve un jeu esthétique et idéologie, équivalent à celui révélé par le décor du stade. La chorégraphie, qui dure une heure trente, se déroule en cinq tableaux chorégraphiques accompagnés d'un texte déclamé par Joachim Eissenschmidt. Le premier tableau, intitulé *Jeu d'enfants* et chorégraphié par Dorothee Günther et Maja Lex, commence par le son de la cloche olympique "J'appelle la jeunesse du monde". Simultanément, 2 500 fillettes et 900 garçons entrent par la porte du Marathon et exécutent des danses en rond qui s'achèvent sur le dessin du sigle olympique. Le second tableau, appelé *Grâce des jeunes filles*, est mis en scène par Dorothee Günther, Maja Lex et Hinrich Medau. Il se compose d'une succession de danses de groupe de 2 300 jeunes filles munies de balles et de cerceaux au milieu desquelles émerge une valse de Gret Palucca. Le troisième tableau, *Jeunes hommes jouant dans le sérieux*, préparé par M. Rabenhorst, montre l'arrivée de tous les coins du stade de 2 500 adolescents mimant des camps de jeunesse internationaux avec des feux de camp, des chants et des défilés de drapeaux et se terminant par un hymne à la flamme olympique. Le quatrième tableau, *Combat héroïque et Plainte des morts*, commence par une danse de combat mortel entre deux chefs de guerre, Harald Kreutzberg et Werner Stammer, et 60 de leurs soldats. Elle est suivie par une danse de lamentation solennelle de 80 femmes, dirigée par Mary Wigman. Enfin, le spectacle s'achève sur l'*Hymne olympique* qui rassemble les 10 000 participants dans le stade²⁰⁰.

Le principe autoritaire, qui domine dans le théâtre *Thing*, a pris ici le pas sur celui, plus ludique, de la danse chorale. Des chœurs en mouvement des années 1920, où l'individualité de chaque figurant était préservée, quel que soit son statut d'amateur ou de danseur, il ne reste rien

²⁰⁰ Le texte et le détail de l'organisation du jeu festif se trouve dans la brochure de Carl Diem, *Olympische Jugend*, op. cit., p. 5-21.

dans la *Jeunesse olympique*. Les moments les plus "intimes" du spectacle, le solo de Gret Palucca et les danses de groupe d'Harald Kreutzberg et de Mary Wigman, sont eux-mêmes dominés par la dimension formelle de l'ensemble. Le nombre de participants implique l'anonymat. Les individus sont réduits à des figures esthétiques, que soulignent l'économie des couleurs (blanc, rouge, orange, gris et argent) et l'uniformité des costumes (un type de costume par type de figure). La "Jeunesse", le "Soldat" et la "Mère" sont les principaux héros du spectacle. Le public, qui est associé symboliquement à la chorégraphie, incarne la "Famille". Ce procédé, qui consiste à représenter chaque figure par une masse, abolit totalement la dimension individuelle du corps. La "Jeunesse", le "Soldat", la "Mère" et la "Famille" sont des types signifiants qui servent de base à des signifiés mythologiques.

Le jeu festif est un théâtre de l'éducation des masses : non pas à la manière du théâtre de Brecht, qui recourt à l'esprit critique des spectateurs, mais à la façon du théâtre *Thing*, par la suggestion visuelle et émotionnelle²⁰¹. La parole, qui a une fonction discursive dans le théâtre traditionnel, est utilisée au même titre que l'accompagnement musical. Elle intensifie l'émotion rythmique qui naît de la pantomime de masse. L'espace grandiose à ciel ouvert et la structure en gradins, qui offrent aux spectateurs une perspective en vol d'oiseau, constituent une mise en scène du visuel et facilitent l'accès des spectateurs à une atmosphère festive. Enfin, la séparation traditionnelle entre le public et la scène est abolie. L'architecture en forme d'amphithéâtre, qui supprime l'avant-scène et fait avancer la scène jusqu'aux gradins, facilite l'intrusion du monde de l'illusion dans celui de la société réelle.

Le message "éducatif" de la *Jeunesse olympique*, c'est-à-dire la mise en avant des valeurs cardinales de l'olympisme, est transmis par des procédés de communication faisant appel à l'émotion. L'idéalisme de la jeunesse, l'amour du jeu dans la nature, le combat contre le matérialisme et l'esprit de sacrifice pour la paix sont des valeurs suffisamment générales pour qu'elles puissent satisfaire à la fois le désir d'émerveillement du public, le mysticisme cosmique des danseurs, les idéaux fraternels des sportifs et les besoins de propagande du national-socialisme. Sans qu'une intrigue véritable se dégage du spectacle, la vision de la jeunesse qui y est exprimée est largement moralisatrice. L'élan vital de l'enfance est représenté dans sa candeur joyeuse. L'adolescence marque la distinction entre le sort des hommes, appelés à accomplir des "actes virils", et celui des femmes, destinées à "s'égayer par des danses enjouées". Enfin, l'âge adulte est défini pour les hommes par le combat dévoué au nom de la patrie. Pour les femmes, il consiste à rendre hommage aux morts. La jeunesse doit être d'autant plus idéaliste qu'elle mourra héroïquement : l'innocence des jeux de l'enfance cède la place aux jeux guerriers.

²⁰¹ Hildegard Brenner décrit les procédés utilisés par le théâtre *Thing* pour développer les organes sensoriels. On fait même appel aux sens olfactifs en faisant brûler des essences naturelles ; Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 160.

On reconnaît la conception de Carl Diem d'un ordre social traditionnel, fondé sur la soumission aux impératifs de la communauté. Selon lui, la finalité de l'éducation corporelle se trouve non seulement dans l'apprentissage de la volonté et le développement du sens esthétique, mais aussi dans "le devoir de servir la famille, le peuple et l'humanité". Le thème de la guerre lui permet d'affirmer l'idée que les valeurs d'héroïsme et de noblesse, dont il veut investir le sport, s'inspirent des qualités du guerrier de l'antiquité²⁰². C'est le sens des chorégraphies de groupe d'Harald Kreutzberg et de Mary Wigman. *La Danse des armes* et la *Plainte des morts* reproduisent symboliquement la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques grecs, qui était conçue comme un hommage rendu aux morts de la guerre²⁰³.

Cette esthétisation du modèle éducatif grec proposée par Carl Diem est ambiguë. Elle véhicule la vision nazie des Olympiades. De même que les Jeux grecs marquaient un intermède fraternel entre deux conflits, les Jeux prestigieux de Berlin pansent les blessures de l'après-guerre et préparent, sous le signe de la fête, la revanche future. Dans son essai sur *L'homme et le sacré*, Roger Caillois établit une comparaison entre la fête et la guerre. Il part de l'idée que la guerre est "le pendant sombre de la fête". Si la fête exprime "le paroxysme de la société primitive", la guerre, quant à elle, représente "le point culminant de l'existence des sociétés modernes". L'une et l'autre ont en commun de mobiliser toutes les énergies, sans que personne ne puisse rester à l'écart : "Ainsi succède à cette sorte de cloisonnement où chacun compose son existence à sa guise, sans participer beaucoup aux affaires de la cité, un temps où la société convie tous ses membres à un sursaut collectif qui les place soudain côte à côte, les rassemble, les dresse, les aligne, les rapproche de corps et d'âme. L'heure est venue où elle cesse brusquement d'être tolérante, indulgente et comme soucieuse de se faire oublier par ceux dont elle protège la prospérité. Elle s'empare maintenant des biens, exige le temps, la fatigue, le sang même des citoyens. L'uniforme endossé par chacun d'eux marque visiblement qu'il abandonne tout ce qui le distinguait d'autrui pour servir la communauté, et non comme il l'entend, mais selon ce que cet uniforme lui commande et au poste qu'il lui désigne"²⁰⁴.

Les belles images dont le régime s'entoure au moment des Jeux olympiques ne peuvent-elles aussi être comprises comme une répétition symbolique de la guerre future ? Les morts-héros, les enfants-futurs soldats, et les femmes-mères des morts que montre la *Jeunesse olympique*, ne participent-ils pas à une vaste mise en scène du mythe de la guerre dans laquelle se ressourcent les peuples ? L'exaltation rythmique du spectacle aurait ainsi pour pendant l'excès inverse, la mobilisation guerrière. Que reste-t-il de l'utopie de l'homme libre d'Ascona, née du refus du monde qui a conduit au naufrage la Première guerre mondiale ? Si les danseurs

202 Carl Diem, *Der olympische Gedanke im neuen Europa*, Berlin, Terramare Schriften, 1942.

203 Hans Kern, "Die Olympische Spiele im Altertum", in *Rhythmus, Monatschrift für Deutsche Kultur*, juillet-août 1936, n° 7/8, p. 209-215.

204 Roger Caillois, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1950, p. 223.

sont persuadés d'accomplir dans le stade olympique leur rêve de réenchancement du genre humain, celui-ci n'est plus que le reflet déformé du songe originel. Entre le modèle idéal (le danseur nietzschéen) et le modèle réalisé (le héros sportif de l'olympisme nazi), la perte de substance est sans mesure.

e. La danse défigurée

Vers la monosémie des formes de la danse chorale

Les problèmes posés par le décor et par la thématique de la *Jeunesse olympique* se trouvent confirmés par la conception chorégraphique du spectacle. La configuration du stade et la masse des figurants obligent les chorégraphes à recourir à des figures chorégraphiques simples. Cette épuration n'implique pas systématiquement une perte qualitative. Elle permet de renforcer les effets visuels. Mais elle opère une coupe dans le registre artistique de la danse moderne : les gestes isolés des bras, les nuances infimes de mains, l'expression particulière du visage, le jeu complexe des pieds nus, les torsions multiples du buste, les transferts d'énergie, ces détails qui faisaient de la danse moderne un genre parfaitement adapté aux petits théâtres, n'ont plus de place dans le stade olympique²⁰⁵.

Les danseurs sont conscients de la dépossession de leur art qu'implique le jeu festif. Après avoir reçu l'invitation du comité olympique à la fin du mois de janvier 1935, Mary Wigman s'exclame : "Difficile ! Ici une oeuvre d'art n'est pas possible"²⁰⁶. Les danseurs sont dépassés par les dimensions du stade, qui les laissent sans repères. Harald Kreutzberg note dans ses mémoires : "Nous voilà donc dans cet espace infini, un matin, debout dans ce stade vide. Nous nous sentions perdus malgré les groupes d'athlètes que nous dirigeons. Pour aller d'un groupe à l'autre, il fallait presque parcourir des kilomètres (...). La voix s'enrouait à force de crier sous la chaleur du soleil. Le piano se trouvait à une journée de marche. On ne pouvait communiquer avec le pianiste que par téléphone (...). Toute notre expérience professionnelle était inutilisable, ne servait à rien"²⁰⁷. Gret Palucca proteste auprès de Hanns Niedecken-

205 A titre comparatif, il est intéressant d'évoquer la mise en scène réalisée par Philippe Découflé pour la cérémonie d'ouverture des XVI^e Jeux olympiques d'Alberville en février 1992. Le chorégraphe a su contourner les dangers inhérents à la chorégraphie de masse, dont notamment le problème de la perte de la dimension individuelle du mouvement et de la formation de masse uniforme. Les grandes chorégraphies d'ensemble de son spectacle sont composées de mosaïques de petites études de groupe, qui laissent le spectateur libre de choisir son propre spectacle. Les figures que représentent les danseurs changent elles-mêmes d'identité au cours des chorégraphies de groupe et accentuent ainsi l'impression de diversité et de précision du geste individuel (apparaissent entre autres des danseurs-oiseaux-mobiles-trapésistes, des danseurs-skieurs-patineurs-joueurs de hockey, ou encore des danseurs-bulles, étoiles ou drapeaux).

206 Mary Wigman, "Der Tanz bei den Olympischen Spielen", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

207 Texte inédit d'Harald Kreutzberg publié dans *Empreintes, Écrits sur la danse*, mars 1983, n° 5, p. 24.

Gebhard pour les mêmes raisons²⁰⁸. Mary Wigman confirme : "Face à l'incroyable dimension et aux normes majestueuses de ce lieu, toutes les expériences précédentes de mise en scène et de composition défont. Cela signifie qu'il faut tout recommencer depuis le début"²⁰⁹. Elle se plaint de la difficulté d'accorder la musique et le mouvement dans un tel lieu et semble préférer la taille plus "modeste" du théâtre de verdure Dietrich-Eckart²¹⁰. Néanmoins, loin de décourager les danseurs et de les faire renoncer, cette conscience d'être face à un travail radicalement nouveau les stimule. Mary Wigman considère comme une "tâche nouvelle et fascinante", le "combat pour la conquête de cet espace de spectacle à la fois merveilleux par son ambition et impitoyable"²¹¹.

Le spectacle est construit sur un double principe : des motifs chorégraphiques simples reliés organiquement entre eux²¹². Ce principe est problématique. Les demi-cercles, cercles, ovales, carrés ou lignes qui composent les principales formations de groupe sont pensés exclusivement en fonction de leur effet recherché. Ils ne sont aucunement le résultat d'un travail expressif de groupe. Ils exigent au contraire la conformation du groupe à des formes prédéterminées. Ces procédés sont analogues à ceux des revues des Tiller-girls américaines et des images de masses en rang filmées aux congrès du NSDAP par Leni Riefenstahl. Les individus sont englobés dans un tout abstrait qui n'est pas la somme des individualités, mais qui promeut la "masse" au statut de forme esthétique autonome. Dans le cas de la *Jeunesse olympique*, cette vision organique de la figure de masse pose la question de la finalité de la danse. Celle-ci revêt les caractéristiques de "l'ornement de masse" décrites par Siegfried

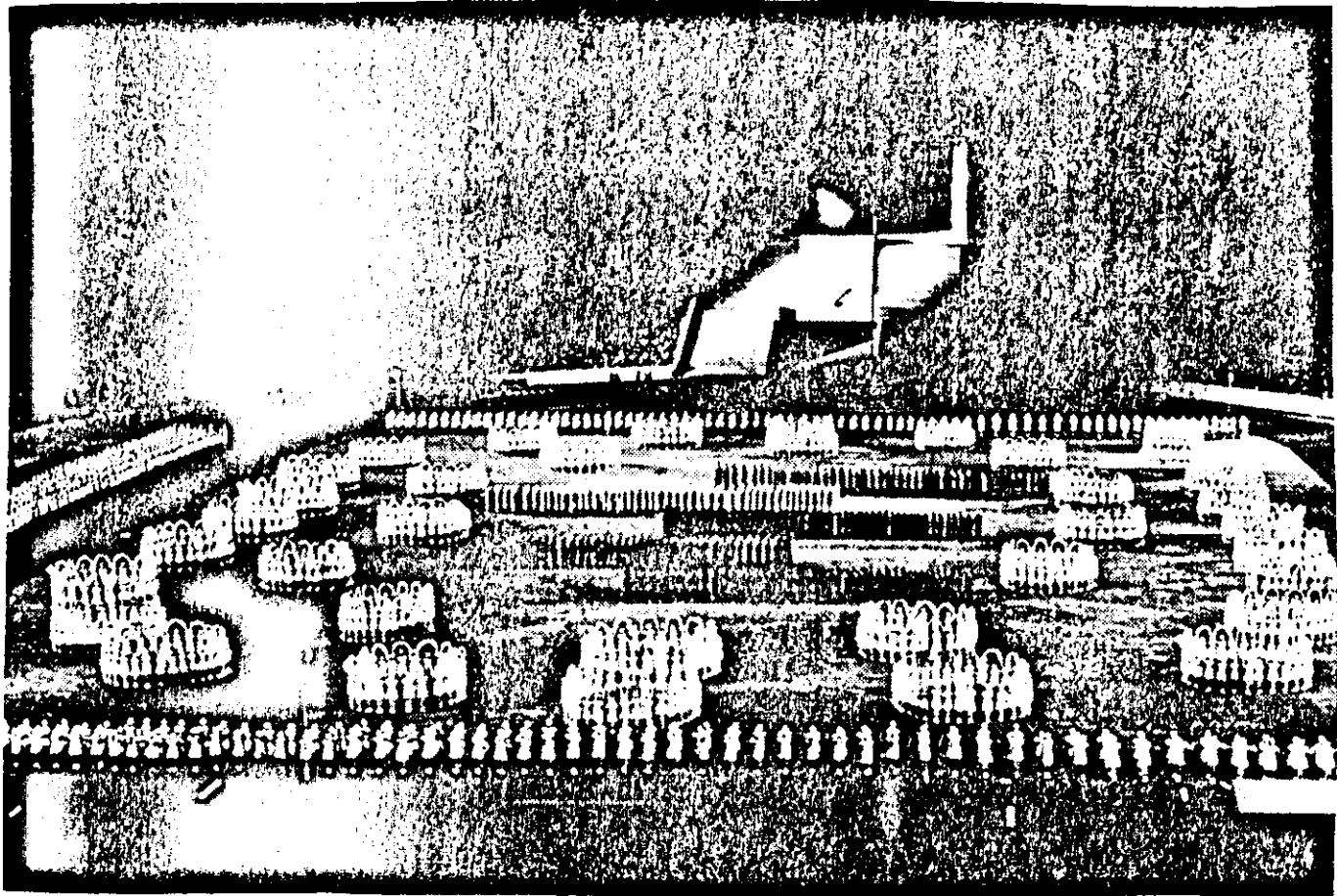
208 Lettre de Gret Palucca à Hanns Niedecken-Gebhard, le 17 mai 1936 ; ThWS Universität zu Köln, fonds Hanns Niedecken-Gebhard.

209 "Vor den ungeheueren Ausmassen und der grossartigen Gesetzmässigkeit dieses Platzes versagen alle bisher gemachten Gestaltungs- und Inszenierungserfahrungen. Es heisst von vorn anfangen, ganz von vorn". Mary Wigman, "Der Tanz bei den Olympischen Spielen", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

210 Les gradins du théâtre peuvent accueillir jusqu'à 20 000 personnes. AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1936", n° 83/73/144.

211 "Neue und faszinierende Aufgabe", "der Kampf um die Eroberung dieses wunderbaren, in seiner Forderung aber unerbittlichen Schauraumes (...)". Mary Wigman, "Der Tanz bei den Olympischen Spielen", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

212 Le rapport officiel de la cérémonie d'ouverture des Olympiades souligne ce double principe : "La mise en scène du jeu festif signifiait une nouvelle entreprise jamais réalisée jusqu'alors. Il fallait prendre en considération le fait que la pièce était jouée dans une structure circulaire et que les spectateurs observaient ce qui se passait d'une certaine façon dans une perspective de vol d'oiseau. Il était nécessaire de réaliser que l'espace entier devait être continuellement animé par autant de formations nouvelles que possible. Les tableaux se succédaient les uns aux autres avec des formations spatiales qui variaient constamment afin de se présenter de tous les côtés de face et que les spectateurs aient partout la même impression. Après les cercles d'enfants jouant venaient les danses en rond des jeunes filles. Celles-ci se dispersaient pour former un espace pour une valse soliste (Palucca). Puis les cercles des jeunes filles s'atténuaient et se disloquaient en de longues files. Les garçons du troisième tableau entraient en courant par groupes serrés. Le campement des tentes, dans l'extrémité circulaire du stade, laissait l'arène presque entièrement libre. Là, sur la pelouse verte, des jeux joyeux prenaient place, et en dépit de leur vivacité, la forme symétrique des différents groupes était préservée. Dans le défilé des drapeaux, toute la largeur de la piste de course était pour la première fois remplie par de jeunes hommes. La danse des jeunes hommes armés en formation de phalange de guerriers présentait une scène entièrement nouvelle sur la pelouse verte, jusqu'à ce que la file monotone des femmes en plainte présente finalement de nouveau la forme harmonieuse d'un ovale étendu" ; *Offizieller Bericht der Olympischen Spiele 1936*, "The Festival Play, Olympic Youth", p. 580.



XVII. Carl Diem, Hanns Niedecken-Gebhard, *Jeunesse olympique (Olympische Jugend)*,
1936.

Kracauer²¹³. Sa signification ne réside pas dans son irréductibilité chorégraphique, mais précisément dans son rapport à l'environnement immédiat qu'elle est chargée de décorer. Ornement de la gloire olympique (ainsi que l'annonce le sigle olympique qui clôt le premier tableau), le spectacle fait donc aussi miroiter, dans ses reflets troubles, l'image en trompe l'oeil du "beau" Troisième Reich.

Ces procédés de géométrie de masse n'impliquent ni rigidité, ni cassure dans le flux du mouvement. Le danger de la symétrie est contrebalancé par le renouvellement incessant des formations spatiales. Les danseurs restent fidèles à leur conception de l'oeuvre d'art totale, comprise comme collaboration organique de tous les arts de la scène. Dès l'origine, ils évacuent l'idée d'une parade de type militaire ou d'une revue hollywoodienne, analogue à celle présentée par les 1 500 figurants des Jeux de Los Angeles²¹⁴. Dorothee Günther entend faire de la Jeunesse olympique "une expérience vivante du mouvement" qui laisse un "sentiment durable d'événement rythmique"²¹⁵. Werner Egk considère que seul un déroulement fluide et organique peut traduire l'idée de festivité ludique²¹⁶. Mary Wigman désire également "faire de cet espace stable et immuable un espace vivant en mouvement qui permette la vue d'ensemble de tous les côtés, et dans lequel le mouvement ne se perd pas, mais fusionne devant chaque regard en un tout organique"²¹⁷. Cet usage du principe organique n'a pas le même sens dans cette chorégraphie de masse taillée pour 10 000 personnes que dans la danse de groupe des années 1920 qui unissait quelques individualités. Que recherchent les danseurs ? Croient-ils naïvement revivre leurs expérimentations de l'époque d'Ascona ou entendent-ils au contraire participer consciemment à l'expérience de la "communauté du peuple" (*Volksgemeinschaft*) à laquelle appelle le régime et que favorise le rassemblement olympique ?

Le mirage communautaire

Ne sont-ils pas persuadés depuis toujours que l'art peut contribuer à restaurer les figures du lien ? La finalité chorale de la *Jeunesse olympique* n'est pas originale : métaphore de la fusion de la communauté, elle efface symboliquement, par l'influence unificatrice du rythme, les conflits du monde réel. Mais quel type de masse communautaire le jeu festif incarne-t-il ? Est-il une masse ludique, une masse religieuse ou une masse du peuple ?

213 Siegfried Kracauer, "Das Ornament der Masse", in Inka Mülder-Bach (éd.), *Siegfried Kracauer Schriften : Aufsätze 1927-1931*, Francfort, Suhrkamp, vol. 5, p. 57-67.

214 Bernard Morlino, *Un siècle d'olympisme*, Paris, éditions de la Manufacture, 1988.

215 "Ein Erlebnis lebendiger Bewegtheit", "ein bleibendes rhythmisches Erlebnis" ; Dorothee Günther, "Die Reigen der kleinen und grossen Mädchen", in Carl Diem, *op. cit.*, p. 39.

216 Werner Egk, "Musik zum Olympischen Festspiel", p. 33-34, in Carl Diem, *op. cit.*, p. 33.

217 "Jenen lebendig bewegten Raum im stabilen und unveränderlichen Umraum schaffen, der die Sicht und Übersicht von allen Seiten gestattet, in dem sich die Bewegungsausserung nicht mehr verliert, sondern für jedes Auge sinnvoll zu einem organischen Ganzen zusammenschliesst". Mary Wigman, "Der Tanz bei den Olympischen Spielen", journal inconnu ; AK Berlin, fonds Mary Wigman.

La "masse de fête" ou "masse rythmique", ainsi que la nomme Elias Canetti, correspond à ce que Rudolf von Laban recherche dans la danse chorale : l'élévation de la communauté dans la joie. L'enthousiasme est le facteur qui unit les amateurs, les danseurs et les spectateurs dans une même réalité festive durant la *Jeunesse olympique*. Cette masse ludique est par nature appelée à s'étendre (Elias Canetti parle de "masse ouverte"). Tel un feu qui se propage, son rythme se communique progressivement jusqu'aux gradins les plus élevés de l'arène olympique, et franchit ses murs pour se mêler aux bruits de la ville environnante²¹⁸. Ce phénomène d'extension de la territorialité théâtrale n'est pas spécifique à la danse. André Combes considère la pièce *Oedipe-roi* de Max Reinhardt comme l'un des premiers exemples de mise en scène des masses au théâtre. La foule rassemblée à la sortie des coulisses et éclairée par des lumières atténuées, permettait de signaler une présence plus massive encore et établissait le lien avec la masse des spectateurs²¹⁹. Par ce procédé, Max Reinhardt résume les aspirations au théâtre total de ses contemporains, entre autres Georg Fuchs et Romain Rolland, qui rêvent de supprimer la séparation entre les acteurs et le public.

On retrouve cette conception d'une masse ouverte "mutante" dans les rassemblements de masse nationaux-socialistes, comme l'explique Didier Musiedlak : "Chaque espace conquis ou reconquis ne signifie pas seulement la transformation de cet espace. Il implique sa mise en condition par rapport à la conformité des règles de la *Volksgemeinschaft* et en particulier sur le plan racial. Chaque espace conquis est la base pour l'obtention d'un nouvel espace encore plus grand"²²⁰. Les festivités olympiques sont, pour le régime, un moment privilégié pour transformer la nation divisée en une communauté unie oeuvrant à la réalisation de l'idéal nationale-socialiste. Dans *Les dieux du stade*, Leni Riefenstahl montre justement - avec ses gros plans d'Hitler et de la foule applaudissant chaque victoire au cri du "Heil Hitler" - la progressive transformation de la communauté internationale en une immense communauté du peuple²²¹. En détournant ainsi l'émulation olympique au profit de l'émulation nationale, la cinéaste catalyse symboliquement cette configuration de masse monumentale et exaltée, tant recherchée par le nazisme.

218 Le danger de stagnation dû à la densité de la masse des danseurs dans l'arène fermée du stade est empêché par le rythme du mouvement (Elias Canetti, *op. cit.*, p. 30, p. 33, p. 63). Le rapport officiel des Jeux olympiques indique en outre que le succès de la *Jeunesse olympique* fut tel que le spectacle dû être répété à trois reprises (le 3, le 18 et le 19 août 1936). Un demi-million de spectateurs auraient ainsi assisté à cette mise en scène ("The Festival Play, *Olympic Youth*", in *Offizieller Bericht der Olympischen Spiele 1936*, Berlin, 1936, p. 587).

219 André Combes, "A partir du "Metropolis" de Fritz Lang : la Gestalt de masse et ses espaces", in Claudine Amiard-Chevrel, *op. cit.*, p. 187-188.

220 Didier Musiedlak, "L'espace totalitaire d'Adolf Hitler", in *XXème siècle - Revue d'histoire*, juillet-septembre 1995, n° 47, p. 38.

221 Cette idée est également soutenue par Christian Delage, *op. cit.*, p. 208-218.

Elle dévoile ainsi toute la violence des Jeux. Avec leur architecture ovale fermée sur elle-même, les arènes olympiques ont aussi l'allure d'une fosse aux lions. Le feu de joie qui enflamme progressivement les spectateurs sur les gradins du stade est un feu imposteur. Car c'est bien sur cette "masse de fête", enthousiaste et vibrante, que s'appuie le régime pour conquérir et imposer son "espace vital". Elle est un miroir de sa propre mise en scène. En favorisant la fusion rythmique des 10 000 danseurs et des 100 000 spectateurs en une gigantesque communauté festive, la *Jeunesse olympique* masque non seulement les fêlures du monde environnant, mais elle participe également à l'élaboration du mythe de la *Volksgemeinschaft*.

Mary Wigman suggère elle-même cette idée. Les Jeux olympiques lui donnent l'occasion de confirmer sa prophétie de l'avènement d'un théâtre allemand. "Nous nous approchons de l'accomplissement de notre rêve et souhait", affirme-t-elle. Se remémorant l'expérience du *Tanzdrama* des années 1920, elle souligne les progrès réalisés depuis : "Ce qui nous manquait, c'étaient les grandes missions offertes par la nation et le cadre d'une scène satisfaisante. Nous avons aujourd'hui les deux (...). Tout tend à montrer que nous allons avoir, comme les Grecs, un théâtre du peuple. Un théâtre national, que nos grands poètes portaient en eux et préparaient, mais qu'ils ne purent réaliser, car la nation, en tant que totalité du peuple, n'existait pas encore". Les Jeux olympiques sont une étape supérieure dans la recherche de "l'art de la danse allemand". Pour la première fois sont réunies les conditions énumérées par Oskar Schlemmer pour donner à l'oeuvre d'art totale sa dimension sacrée : "l'idée commune qui nous lie les uns aux autres" (les Olympiades et le jeu festif) et "la scène" (le stade). Ce à quoi Mary Wigman ajoute, se référant explicitement à une définition raciale et fusionnelle de la *Volksgemeinschaft*, "le paysage et le peuple"²²².

Ces propos soulignent une double évolution, qui n'est pas seulement le fait de la chorégraphe, mais qui marque les orientations prises par la danse au moment des Olympiades. Avec la *Jeunesse olympique*, le rêve de l'oeuvre d'art totale change de dimension. Au modèle du *Tanztheater* artistique de Kurt Jooss se substitue celui du "théâtre choral" monumental. De même, la nostalgie de l'un, qui s'exprimait dans les années 1920 par la recherche d'un théâtre liturgique fondé sur le modèle chrétien de la communion au sein du corps mystique du Christ, est désormais relayée par le modèle de la communauté politique. En 1936, les danseurs cherchent dans l'efficacité des rassemblements de masse du nazisme, un moyen d'accélérer la

²²² "Wir sind der Erfüllung unseres Wunschtraumes näher gekommen", "Was fehlte waren die grossen von der Nation gestellten Aufgaben und der Rahmen einer entsprechenden Bühne. Beides haben wir heute da (...). Alles deutet daraufhin dass wir, ähnlich wie die Griechen, ein Theater des Volkes haben werden. Ein Nationaltheater, das unsere grossen Dichter in sich trugen und vorbereiteten, aber nicht verwirklichen konnten, weil die Nation als Gesamtheit des Volkes noch nicht vorhanden war", "Wir haben die alle verbindenden Idee, die Bühne, die Landschaft und das Volk" ; Mary Wigman, "Deutscher Tanz und olympischer Geist", AK, fonds Mary Wigman, n° 83/73/1418.

réalisation de leurs aspirations religieuses. Ils abandonnent ainsi leur conception de la "masse lente", contemplative, qui caractérise selon Elias Canetti les "masses religieuses", et adoptent celle de la "masse rapide", spécifique des "masses politiques, sportives, guerrières" de la vie moderne²²³. Voulant réaliser leur théâtre du futur grâce au "vécu collectif" (*Gemeinschaftserlebnis*) des Jeux olympiques, ils finissent donc par oeuvrer directement à la formation de la *Volksgemeinschaft* nationale-socialiste. Comme l'affirme Hildegard Brenner, celle-ci fait à la fois fonction "d'Église militante, de nouvelle Église politique et de Nouveau Reich"²²⁴.

Chef et masse : le contrat social rompu

Cette double évolution de la danse implique une modification majeure du processus de création chorégraphique et de sa signification pédagogique. La dialectique du chef et de la masse, parfaitement reconnaissable dans la *Jeunesse olympique*, n'est autre que la traduction conforme du principe du *Führer*. Dorothee Günther, Gret Palucca, Harald Kreutzberg et Mary Wigman sont tour à tour les chorégraphes et les solistes des chœurs d'enfants, de jeunes filles, de soldats et de mères. En tranchant en faveur de la collectivité unanime soumise à une figure centrale, les danseurs redéfinissent le lien social qui fondait leur art des années 1920 : le principe du chœur remplace celui du parlement et l'impératif communautaire efface la liberté d'arbitrage individuelle.

Cette modification est liée aux problèmes techniques imposés par la dimension massive du spectacle. L'improvisation collective, telle qu'elle est employée dans la danse de groupe et même dans la danse chorale, est impraticable²²⁵. La conception chorégraphique de la *Jeunesse olympique* est d'abord le fruit d'un schéma imposé par des chorégraphes-dirigeants sur des groupes de figurants-marionnettes. Le pouvoir ne revêt pas l'aspect d'un flot changeant issu de la base mais celui d'une structure pyramidale dominée par une figure centrale. Elias Canetti explique qu'un même ordre venu d'en haut et diffusé instantanément sur un groupe donné se propage horizontalement entre ses membres, quelque soit leur nombre, et les transforme aussitôt en masse. L'exemple de l'armée illustre ce propos²²⁶. Ce principe autoritaire est d'autant plus marqué dans la *Jeunesse olympique* que les dimensions du stade et le nombre de participants obligent les chorégraphes à employer des haut-parleurs ou des téléphones pour communiquer leurs directives.

²²³ Elias Canetti, *op. cit.*, p. 29.

²²⁴ Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 158.

²²⁵ La conception chorégraphique de la *Jeunesse olympique* n'est pas le fruit d'un échange polyphonique, longuement mûri par quelques artistes et si caractéristique du *Tanzdrama* du début des années 1920. Elle n'est pas non plus le résultat d'une recherche chorale où l'énergie individuelle est mise à contribution de la formation de la masse.

²²⁶ Elias Canetti, *op. cit.*, p. 329.

Pourquoi les danseurs acceptent-ils ce nouveau rapport de dominants-dominés ? Mary Wigman évoque l'idée selon laquelle celui-ci ne vient pas uniquement d'en haut mais correspond à un besoin enraciné dans la collectivité : "La communauté au sens productif est à la base une idée reconnue par toutes les personnes concernées. La communauté suppose un commandement et la reconnaissance de ce commandement. La masse qui se désigne comme telle n'est jamais une communauté. Le travail pour la communauté signifie se mettre au service de l'Idée, et de l'oeuvre"²²⁷. André Combes estime que le régime a pu continuer d'exercer sa fascination sur les masses parce qu'il a su développer en elles un état de bien-être²²⁸. C'est par des formes de ludisme qu'il est parvenu à légitimer sa violence. Les individus rassemblés dans les manifestations du nazisme ont pu avoir le sentiment que la masse qu'ils formaient leur permettait de franchir les limites de leur propre personne et supprimait les distances qui les renfermaient en eux-mêmes. La *Jeunesse olympique* en est une illustration. Elle n'est pas ressentie comme l'imposition d'un arbitraire.

L'artiste, guide du peuple

Dans ce nouveau contexte de direction artistique autoritaire, la fonction du chorégraphe subit également de profondes modifications. On connaissait déjà l'attrance de Mary Wigman pour le modèle du danseur-prêtre élu par le destin. Avec les références de plus en plus explicites de la chorégraphe au théâtre grec, cette conception de l'artiste offre des passerelles plus directes avec la sphère sociale. Ses propos sur la responsabilité du danseur convergent avec ce que Johan Huizinga décrit des artistes grecs, "héros dispensateurs de culture", à la fois éducateurs, prêtres, voyants, philosophes et guides²²⁹. Leur fonction ne se limite pas au domaine esthétique mais rejoint le domaine social, religieux et éducatif. Mary Wigman voit chez les danseurs les rénovateurs d'une vision dansée du monde, capables de signifier par leurs gestes des réalités métaphysiques et de restaurer, comme dans le choeur antique, l'identité entre la représentation mimée des choses cosmiques et leur valeurs symboliques.

Ce discours renvoie à la définition que Hitler donne de l'Aryen, promu au rang de Prométhée, et répandant sur le monde la *Kultur*. L'humanité se décline pour lui en trois catégories : les "créateur de culture" (*Kulturschöpfer*), les "porteurs de culture" (*Kulturträger*) et

²²⁷ "Der Gemeinschaft im produktiven Sinn liegt stets eine von allen Beteiligten anerkannte Idee zugrunde. Die Gemeinschaft setzt Führerschaft und Anerkennung der Führerschaft voraus. Die Masse, die sich selber meint, ist niemals Gemeinschaft. Die Arbeit an der Gemeinschaft ist Dienst an der Idee, ist Dienst am Werk" ; Mary Wigman, "Der Tänzer und das Theater", in *Völkische Kultur*, juin 1933, n° 6, p. 28.

²²⁸ André Combes, "A partir du "Metropolis" de Fritz Lang : la Gestalt de masse et ses espaces", in Claudine Amiard-Chevrel, *op. cit.*, p. 223-224.

²²⁹ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 200.

les "destructeurs de culture" (*Kulturzerstörer*)²³⁰. Les qualités de création artistiques, scientifiques ou techniques, reconnues aux uns et déniées aux autres, sont exclusivement déterminées par l'appartenance raciale. Les artistes allemands sont considérés comme des *Führer*, guidant le peuple vers sa configuration idéale de *Volksgemeinschaft*. Les sculptures monumentales de Joseph Thorak représentant les bustes d'Hindenburg, de Mussolini ou de Pilsudski, mettent en valeur leur profil "d'artisans du destin de leur peuple". Les auteurs de théâtre développent également des drames de "chefs", où sont proposés des modèles de héros populaires, porteurs de la volonté nationale²³¹. Replacé dans le contexte de la *Jeunesse olympique*, ce discours prend une dimension particulière. À Dorothee Günther, Harald Kreutzberg, Gret Palucca et Mary Wigman, qui dirigent entre 60 et 3 400 figurants, serait donc assigné un rôle de *Kulturschöpfer* chargés de faire émerger dans le mouvement choral l'image originelle du peuple allemand.

Comment s'exerce cette fonction de guide dans la danse ? L'écrivain Fritz Böhme est conscient du pouvoir de rayonnement du mouvement. Par le seul biais de l'harmonie et du rythme corporels, le danseur communique directement "d'âme à âme" avec les spectateurs, sans passer par la sphère du jugement et du concept, comme c'est le cas pour les arts de la parole. Fritz Böhme voit dans cette spécificité un domaine d'exploration idéal pour la suggestion politique. Sachant que la contemplation de la danse influe sur les émotions du spectateur, il conclut que l'étude des rapports entre les gestes et les attitudes qu'ils provoquent peuvent servir les idéaux d'éducation du nazisme. A la veille des Jeux olympiques, il note : "Le danseur doit connaître les influences de son art. Il doit savoir que la forme rythmique gestuelle présentée en spectacle exerce un puissant effet émotionnel sur le spectateur, qu'un simple mouvement peut plonger dans la confusion l'imaginaire de centaines d'hommes (...), que la gestuelle ne transforme pas seulement le danseur, mais aussi le spectateur, qu'il y a dans la danse, considérée comme oeuvre de représentation des restes de magie ancienne et de chamanisme". Et il conclut sur le double rôle du danseur comme "guide du peuple" et "gardien des forces de création artistiques et idéologiques" : "Le corps, comme l'homme, doivent être éduqués dans une vision claire des responsabilités et des devoirs à l'égard de la nation entière (...). L'art, par sa mise en forme plastique, doit incarner l'expression de l'être de la vie *völkisch*"²³².

230 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1991, p. 63-64.

231 Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 146.

232 "Der Tänzer muss um die Auswirkungen seiner Kunst wissen. Er muss wissen, dass die zur Schau gestellte rhythmische Gebärdengestaltung eine starke, innerlich beeinflussende Wirkung auf den Beschauer ausübt, dass eine gemeine Bewegung die Phantasie von hunderten Menschen in Verwirrungen und Kämpfe reißen kann (...), dass die Gebärde nicht nur den Tänzer verwandelt, sondern auch den Zuschauer, dass ein Rest alten Magier- und Schamanentums in dieser Tanzkunst als Schauwerk ruht" ; Fritz Böhme, "Die Aufgabe des Tänzers der Gegenwart", *Deutsche Tanszeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 32.

Fritz Böhme pose la question de l'autoproduction et de l'autosuggestion de la *Volksgemeinschaft*. La mise en scène simultanée de la masse et du *Führer*, permet de réaliser la fusion entre "l'esprit du peuple" (*Volksgeist*) et le "corps du peuple" (*Volkskörper*). Les cérémonies nationales-socialistes ne fonctionnent pas sur le modèle aristotélicien de la catharsis, selon lequel la représentation de l'art épuise les passions du public. Au contraire, elles s'appuient sur l'idée platonicienne selon laquelle l'oeuvre d'art est dangereuse car sa puissance est contagieuse²³³. L'usage de la danse dans les cérémonies olympiques illustre ce principe. Le mouvement favorise l'expérience vécue du peuple rassemblé en un corps uni à son prince.

f. La danse dans les manifestations politiques d'avant-guerre

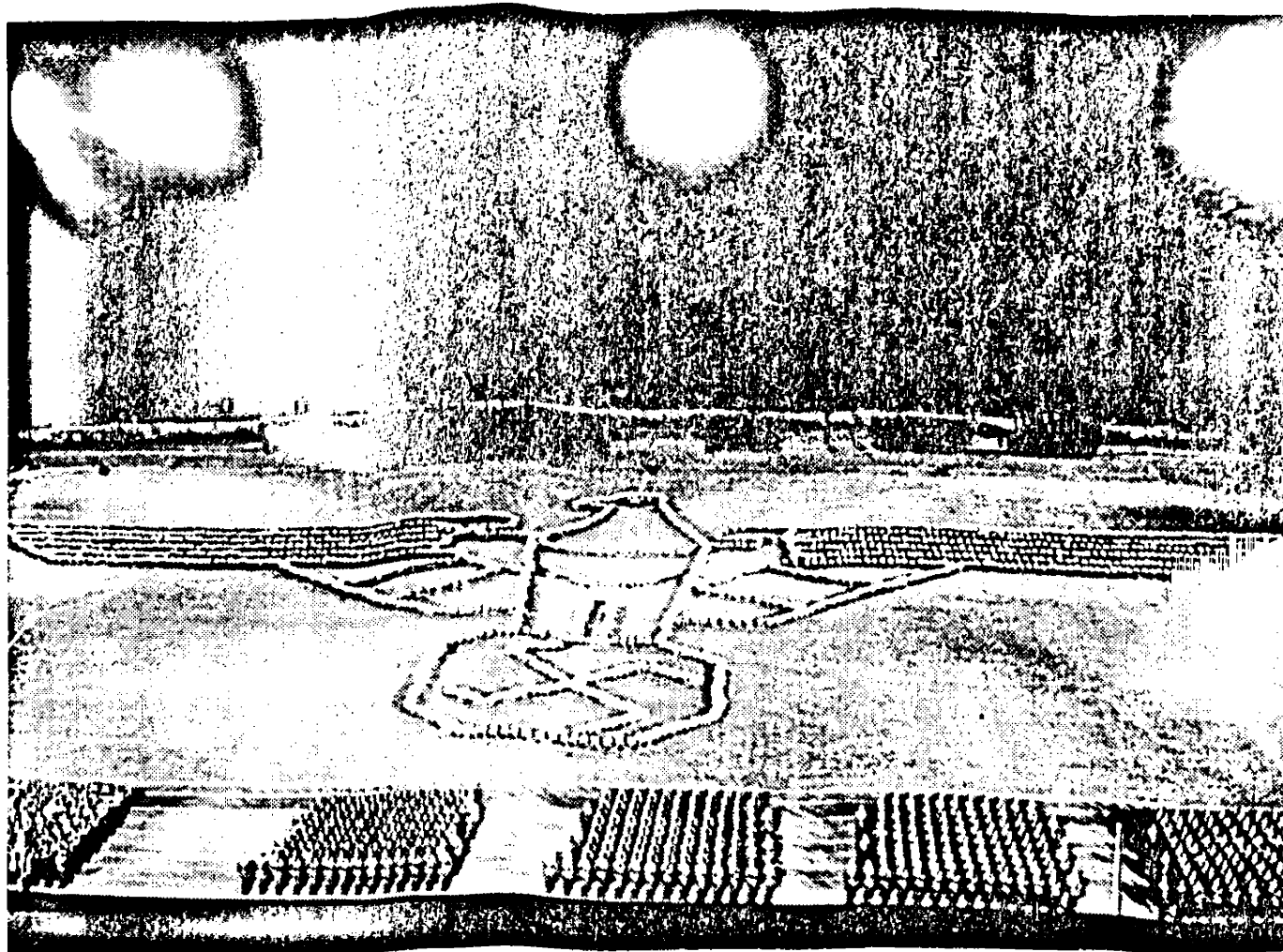
Durant les années d'avant-guerre, Hanns Niedecken-Gebhard pousse dans ses conséquences extrêmes les potentialités du spectacle de masse, mises à jour dans la *Jeunesse olympique*. Ses gigantesques mises en scène en plein air, intégrées aux grands événements culturels du régime, confirment la soumission de l'art à la politique. La composition mi-religieuse, mi-politique qui caractérise la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques, est désormais clairement évacuée au profit de l'idéologie. Pour la Célébration des 700 ans de la ville de Berlin durant l'été 1937, il prépare avec Berthe Trümpy le spectacle *Berlin en 700 ans d'histoire allemande* (*Berlin in sieben Jahrhunderten deutscher Geschichte*), orchestré dans le stade olympique avec 7 000 membres d'organisations nazies, 5 000 élèves, 260 étudiants en danse et 100 danseurs professionnels. En 1938, il présente dans le stade de Breslau, à l'occasion de la Fête du sport allemand, le jeu festif *Le peuple s'exerçant*. Pour le Jour de l'art allemand de 1939, il met en scène dans le stade Dante de Munich *Le triomphe de la vie*, avec les élèves des écoles Bode, Duncan, Günther et Wigman, ainsi que des membres de la Jeunesse hitlérienne, du Service du travail et 1 000 jeunes filles de la Ligue des jeunes filles allemandes²³⁴.

Ces spectacles de masse ont des traits communs. Hanns Niedecken-Gebhard exploite à la perfection la pédagogie de propagande du nazisme. Il établit un subtil dosage entre une émotion de type révolutionnaire (fasciner les masses par le seul moyen de la suggestion visuelle) et des contenus réactionnaires, en tous points analogues au registre du *Thingspiel* : l'appel au mythe de la fusion communautaire et l'esthétisation du combat héroïque¹²³. Accélérant les passions dans la foule des spectateurs, il provoque la mobilisation générale du *Volkskörper*. Les procédés de mise en scène auquel il recourt constituent les bases esthétiques et

233 Éric Michaud, *op. cit.*, p. 55.

234 Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, "... Jeder Mensch ist ein Tänzer". *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas, 1993, p. 146-147. ; "700 Jahre der Stadt Berlin", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, 1937, n° 9/10.

123 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy rappellent cette définition de la mentalité nazie donnée par Wilhelm Reich dans *La psychologie de masse du fascisme*, *op. cit.*, p. 26.



XVIII. Hanns Niedecken-Gebhard, *Berlin en 700 ans d'histoire allemande (Berlin in sieben Jahrhunderten deutscher Geschichte)*, 1937.

idéologiques d'un genre inédit d'oeuvre scénique. Celle-ci se caractérise par des formes clairement composées soutenant des idées fortes, des gestes simples et emphatiques, une direction verticale du mouvement favorisant la stabilité, la mise en valeur du chef et la fusion émotionnelle du public et des acteurs. Les formes chorégraphiques, la spirale, le cercle, etc., n'existent qu'en tant que référents de la mythologie germanique²³⁵, ou sont utilisées comme mise en scène rythmique des symboles du régime (le tableau final de *Berlin en 700 ans d'histoire allemande* représente l'image dansante de l'aigle impérial surmontant la croix gammée)²³⁶. Dépouillées de toute opacité, elles sont offertes à la lecture directe du peuple. La masse devient un véritable espace d'action politique : un instrument mis au service de l'extension de l'espace totalitaire hitlérien. Le mouvement ne sert plus seulement ici d'ornement de l'idéologie. Il est le giron d'où naît la nouvelle *Gestalt* de masse nationale-socialiste. La fiction prend le pas sur la réalité.

3. La danse communautaire : la mise en scène de la *Volksgemeinschaft*

a. Le rêve de la "cathédrale en mouvement"

Avec le concours international et la *Jeunesse olympique*, le Jeu de danse festif de Rudolf von Laban, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* (*Vom Tauwind und der neuen Freude, ein festliches Tanzspiel*), est le troisième événement de danse des Jeux olympiques. Prévu pour inaugurer le théâtre de verdure Dietrich-Eckart du complexe sportif, la veille de l'ouverture des Olympiades, il est conçu comme un immense chœur en mouvement qui rassemble 1 000 participants appartenant à une quarantaine de chœurs amateurs labaniens, implantés dans une trentaine de villes allemandes. Les premières ébauches du projet remontent au début de l'année 1935. A cette époque, Marie-Luise Lieschke, l'administratrice des associations weimariennes de Rudolf von Laban, propose à Carl Diem de présenter une danse chorale aux Jeux olympiques²³⁷. Le projet prend forme au lendemain du stage national de danse de Rangsdorf, organisé en août 1935 par Rudolf von Laban. Les représentants du ministère de la Propagande (entre autres Goebbels et Rainer Schlösser) découvrent à cette occasion l'intérêt que peut revêtir la danse chorale pour les rassemblements de masse du régime. Ils soutiennent la création du

²³⁵ On trouvera ces descriptions dans l'ouvrage de Walter Jaide, *Vom Tanz der jungen Mannschaft. Eine Grundlegung für den deutschen Tanz zugleich Erklärung und Deutung der Tanzformen für die praktische Arbeit*, Teubner Verlag, Leipzig, Berlin, 1935.

²³⁶ André Combes indique que ces "formes-sens" jouent le rôle "d'embrasseur paradoxal de l'accouchement du réel par le symbolique". La figure de l'aigle impérial surmontant la croix gammée résume à elle seule "l'essentiel du sens socio-politique de la future *Volksgemeinschaft* soumise à l'autorité absolue de Hitler" ; André Combes, "A partir du "Metropolis" de Fritz Lang : la Gestalt de masse et ses espaces", in Claudine Amiard-Chevreil, *op. cit.*, p. 185.

²³⁷ Courrier de Marie-Luise Lieschke à Carl Diem, le 11 janvier 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Werkunterlagen. Inszenierungen".

Bureau de notation de la danse, dirigé par Albrecht Knust, et de la Ligue nationale pour la danse communautaire, que préside Marie-Luise Lieschke) au sein de la Chambre de théâtre du Reich. La chorégraphie du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* est préparée au Bureau de notation durant l'hiver 1935-1936 et les groupes amateurs de la ligue sont invités en février 1936 à s'inscrire à la Semaine de danse chorale du mois de juin au cours de laquelle sont prévues les répétitions collectives du spectacle. Un programme de représentations officielles est organisé à Berlin et dans d'autres villes allemandes durant le mois d'août. Une délégation de quelques chœurs participe également, à la fin du mois de juillet, au Congrès mondial du temps libre et des loisirs de Hambourg²³⁸.

Les Jeux olympiques marquent, pour le mouvement de chœur labanien, l'apogée de sa reconnaissance institutionnelle et internationale. Ce genre est parfaitement adapté au double langage des Olympiades. Tout en présentant au monde l'image harmonieuse d'une grande fête fraternelle, il permet de répondre aux besoins de propagande du régime. Lors de l'inauguration de la Semaine de danse chorale en juin 1936, Rolf Cunz et Rainer Schlösser déclarent que ce genre, qui "ouvre de nouveaux horizons à la jeune Allemagne", sera un "modèle pour d'autres peuples"²³⁹. Chargé de célébrer les valeurs de l'olympisme, il est mis à contribution de la mobilisation des énergies nationales. La préparation du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* est conçue dans le même esprit d'entraînement intensif que celui des athlètes olympiques. Elle nécessite cinquante répétitions de deux heures pour le groupe de Susanne Kabitz du Braunschweig et plus de quatre-vingts répétitions de deux heures trente pour celui de Lola Rogge²⁴⁰. La promotion de la danse chorale permet au ministère de la Propagande de se doter de nouveau moyens de propagande de masse. Un budget de 95 000 RM est octroyé pour les festivités de la danse chorale²⁴¹. Quoique depuis 1933 les chœurs labaniens n'aient été que ponctuellement liés aux mises en scène de la Ligue du Reich pour les jeux du peuple en plein air (par l'intermédiaire de Heide Woog notamment), la finalité qui leur est assignée est identique : favoriser "l'expérience vécue de la communauté dans le peuple" grâce à des "spectacles festifs, des rencontres et des stages"²⁴².

Les Jeux olympiques facilitent la soumission définitive des tendances socialisantes de la danse chorale aux buts de l'idéologie nationale-socialiste. Ils couronnent les efforts des

238 Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz im Olympiajahr 1936", in *Die Deutsche Tanzzeitschrift*, avril 1936, n° 1, p. 10-12.

239 Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz", in Rolf Cunz (éd.), *Wir tanzen*, Berlin, 1936, p. 18.

240 *Courrier de* Susanne Kabitz à Marie-Luise Lieschke, le 21 juillet 1936, et de Lola Rogge à Marie-Luise Lieschke, le 17 septembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

241 "Etat über die Aufgaben des Reichsbundes für Gemeinschaftstanz" ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

242 "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz wird festliche Aufführungen, Treffen und Übungswochen veranstalten (...). Er ist geeignet, das völkische Gemeinschaftserlebnis repräsentativ zum Ausdruck zu bringen" ; in *Die Bühne*, 15 novembre 1935, n° 2, p. 58.

danseurs entrepris depuis 1933. Ces derniers ne considèrent pas que cette évolution soit contradictoire avec leurs engagements antérieurs. Les représentants du courant social-démocrate ayant quitté l'Allemagne (Martin Gleisner), il est aisé pour ceux qui restent, principalement des partisans de la danse folklorique (Albrecht Knust et Marie-Luise Lieschke), de conformer les principes ludiques, sociaux et culturels de la danse amateur aux normes de l'idéologie nationale-socialiste. Pour la Présidente de la Ligue nationale pour la danse communautaire les Olympiades prouvent au monde que les Allemands sont des "fondateurs de culture". La chorégraphie *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* est "un flambeau éclairant la nouvelle voie de l'humanité aux autres peuples" : "Cette entreprise s'appuie sur la conviction que le peuple allemand a doublement droit à une représentation festive de son être, à la fois pour se proclamer à lui-même sa pensée *völkisch* et pour établir ainsi un modèle de fête culturelle conforme aux tendances des loisirs"²⁴³. La danse chorale revêt, selon elle, toutes les caractéristiques de la *Volksgemeinschaft* : "Nous sommes passés du temps du "je" et du "tu" au temps du "nous". Cela ne signifie pas que nous ne soyons qu'une "masse" : nous sommes une *Volksgemeinschaft*, guidée par un *Führer*, et notre danse amateur éduque dans ce sens : à guider et à être guidé"²⁴⁴. Elle s'appuie sur l'exemple du théâtre *Thing* pour montrer que la relation fusionnelle qui s'établit entre le public et les danseurs, dans un spectacle choral, contribue à la formation d'un vécu communautaire : "Les spectateurs sont partie prenante de la communauté dansante, de la même façon qu'un public participe à une fête religieuse ou politique, un défilé, une procession, une messe"²⁴⁵. De manière analogue à Leni Riefenstahl, qui transforme les gradins du stade en une immense *Volksgemeinschaft*, Marie Luise Lieschke est persuadée qu'avec son projet de spectacle choral "l'émotion de l'idée dramatique et le côté festif culturel de la pensée olympique offrent (...) la possibilité de créer un spectacle qui fasse participer les hôtes étrangers au vécu allemand"²⁴⁶.

243 "Diese Bestrebung geht von der Überzeugung aus, dass das deutsche Volk im doppeltem Sinne Recht und Anspruch auf eine festliche Darstellung seines Wesens habe, einmal um für sich selbst den völkischen Gedanken zu verkünden und somit im Sinne der Bestrebungen zur Freiheitgestaltung ein Vorbild für das kultische Fest aufzustellen", lettre de Marie-Luise Lieschke à Carl Diem, le 11 janvier 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Werkunterlagen".

244 "Wir sind aus der Ich- und der Du-Zeit in die Wir-Zeit gewachsen - nicht so, dass wir nur Masse wären : wir sind Volksgemeinschaft, vom Führer geführt, und unter Laientanz ist Erziehung in diesem Sinne : zum Führen und Geführt werden" ; Marie-Luise Lieschke, "Vom Sinn des Gemeinschaftstanzes", in Rolf Cunz, *op. cit.*, p. 7.

245 "Die Zuschauer sind für die tanzende Gemeinschaft (...) Miterlebende, genau, wie Zuschauer teilhaben an einer kirchlichen oder politischen Feier, einem Aufzug, einer Prozession, einer Messe" ; Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz im Olympiajahr 1936", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, avril 1936, p. 11.

246 "Die Eindringlichkeit der dramatische Idee, sowie die im enge Zusammenhang mit dem Gedanken der Olympiade stehende kultische Festlichkeit der Handlung geben die Möglichkeit (...) eine Aufführung zu schaffen, die auch dem in Deutschland weilenden ausländischen Gast ein Miterleben deutschen Wesens ermöglicht". Courrier de Marie-Luise Lieschke à Carl Diem, le 11 janvier 1935 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Werkunterlagen. Inszenierungen".

La nostalgie du monde pré-capitaliste

Cette interprétation politique de la dimension ludique et festive de la danse s'intègre dans le courant du "modernisme d'acier", défini par Goebbels pour désigner le travail des ingénieurs nazis. Les procédés d'improvisation collective de la danse chorale sont pour Marie-Luise Lieschke un instrument capable de combler la perte d'identité culturelle provoquée par la révolution industrielle et urbaine en Allemagne : "La ville et une partie du pays allemand ne nous ont pas transmis de patrimoine de danse folklorique. C'est pourquoi nous créons du neuf à partir de notre époque"²⁴⁷. Le délassement et le sentiment d'élévation hors du quotidien que procurent les rencontres des amateurs de chœur sont analogues au bienfait du sport en usine ou des voyages de loisir de "La force par la joie" : "Tant de jeunes gens plein d'espoir (...), qui retournent, plus joyeux et plus heureux grâce à l'expérience de danse, à leurs tâches quotidiennes, leurs machines dans les usines, leurs écoles, leurs tabourets de bureau, et partout où ils oeuvrent comme camarades du peuple créatifs"²⁴⁸. Elle partage l'idée nationale-socialiste selon laquelle tout travail, qu'il relève de l'art ou de la science, est créateur. Son rythme n'est pas soumis à une cadence machinique. Il est l'écho libérateur du rythme plus profond d'une nature intacte, enfouie sous les strates de la civilisation. Les installations hygiéniques, qui font la fierté des usines allemandes (les douches, les baies vitrées, etc.), sont conçues pour rétablir la communication entre la technique moderne et le monde naturel, et favoriser l'harmonie reconquise du travail créateur (autrement dit la rentabilité des travailleurs)²⁴⁹. En voulant faire des chœurs en mouvement, "un nouvel art du peuple, qui nous soulève au-dessus du quotidien et qui nous laisse entrevoir - peut-être inconsciemment - le lien avec le cosmos"²⁵⁰, Marie-Luise Lieschke ne fait que soumettre ce genre à l'exploitation capitaliste faussement bucolique du nazisme. Pour la préparation du Jeu de danse, les animateurs de chœur reçoivent des honoraires de 600 RM, ce qui est peu compte tenu de la durée du travail préparatoire. Quant aux participants amateurs (pour la plupart des étudiants, des ouvriers et des employés), ils sont payés de leur volontariat par la somme symbolique de 50 RM²⁵¹.

247 "Die Stadt und ein Teil der deutschen Lande haben keinen überlieferten Volkstanz. Deshalb schaffen wir neu aus der Zeit" ; Marie-Luise Lieschke, "Vom Sinn des Gemeinschaftstanzes", in *Wir tanzen*, Berlin, 1936, p. 8.

248 "So viel junge Menschen (...) die, durch die Freude am tänzerischen Erleben gestärkt und beglückt, in ihren Alltag heimkehren, an ihre Maschinen in den Fabriken, in die Schulen, auf ihre Kontorschemel in ihren Büros, und wo sonst sie als schaffende Volksgenossen tätig sind" ; Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz im Olympiajahr 1936", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, avril 1936, p. 12.

249 Voir sur ce sujet, le chapitre "Travail et loisirs", in Peter Reichel, *op. cit.*, p. 221-229.

250 "(...) Eine neue Volkskunst, die uns hinaushebt über den Alltag und uns - vielleicht ganz unbewusst - die Verbundenheit spüren lässt mit dem Kosmos" ; Marie-Luise Lieschke, "Vom Sinn des Gemeinschaftstanzes", in Rolf Cunz, *op. cit.*, p. 7.

251 Courrier de Keppler aux chefs de chœurs en mouvement, le 8 décembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

Les dérives du "modernisme d'acier"

L'élaboration de la chorégraphie *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* mérite d'être étudiée. Elle reflète l'ambiguïté du genre choral, divisé entre la foi en l'amateurisme et l'exploitation capitaliste du geste, la fascination de la technique et la nostalgie de l'âge d'or, le mysticisme abstrait et le discours *völkisch*. Dans la lettre qu'elle adresse à Carl Diem en janvier 1935, Marie-Luise Lieschke parle d'une "oeuvre à laquelle Rudolf von Laban travaille depuis des années en commun avec d'autres" et précise que "la réalisation n'a pas été possible jusqu'alors"²⁵². Il est probable que l'idée ait été lancée en juillet 1934, lors du congrès de danse chorale d'Essen. Le contrat de maître de ballet de Rudolf von Laban à l'Opéra de Berlin, s'achevant à la même époque, le chorégraphe peut se consacrer de nouveau aux recherches sur la danse amateur²⁵³. Il reprend le principe de création chorégraphique à distance, élaboré par son ancien collègue social-démocrate, Martin Gleisner. Avec l'aide de ses collaborateurs, Albrecht Knust, Lotte Müller, Grete et Harry Pierenkämper, ainsi que Lola Rogge, Lotte Wernicke et Heide Woog, il compose et note sur partition les différentes parties du *Vent de rosée et de la nouvelle joie*. Les partitions sont ensuite envoyées dans une quarantaine de "communautés de danse" et leurs animateurs sont chargés de les enseigner à leurs membres amateurs²⁵⁴. De la même façon que Martin Gleisner avait bénéficié à la fin des années 1920 des structures des organisations culturelles de la sociale-démocratie, l'oeuvre chorale de Rudolf von Laban n'aurait pu voir le jour en 1936 sans les structures de la Chambre de théâtre du Reich. Le travail de rassemblement des chœurs labaniens dans la Ligue du Reich pour la danse communautaire et la création du Bureau de notation ont été autant de phases préparatoires nécessaires à la création du jeu festif.

Les paradoxes que soulève cette chorégraphie monumentale sont identiques à ceux que l'on a observés auparavant dans le *Jeu rouge* de Martin Gleisner, mis en scène en 1931. Le premier concerne l'usage de la notation. Celle-ci n'est plus utilisée comme un moyen de reproduction et de conservation de l'oeuvre chorégraphique, mais comme un outil d'apprentissage autoritaire. Cet usage détruit le principe ludique de la danse chorale et met en évidence le danger de "territorialisation d'un pouvoir absolu centralisateur"²⁵⁵ qui mine ce

252 "Ein Werk an dem Rudolf von Laban in Gemeinschaft mit anderen seit Jahren arbeitet. Die Verwirklichung ist bis jetzt nicht möglich gewesen", lettre de Marie-Luise Lieschke à Carl Diem, le 21 janvier 1936 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Werkunterlagen. Inszenierungen".

253 Erwin Redslob, le chef du Reichskunstwart sous Weimar, mentionne dans ses mémoires l'existence d'un projet de danse chorale intitulé *Das Jahresrad*. Lui-même aurait écrit le texte au début des années 1920, le musicien Hermann Heiss aurait composé la musique, et Rudolf von Laban se serait chargé de la chorégraphie. Le spectacle aurait été programmé à Potsdam, à Hermannstadt et à Kronstadt, mais les préparatifs prenant trop de temps, le projet n'a pu aboutir. Il n'est pas impossible que Rudolf von Laban ait repris cette idée au congrès d'Essen en 1934 ; Erwin Redslob, *Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes*, Berlin, Haude und Spenersche Verlagsbuchhandlung, 1972, p. 162.

254 Albrecht Knust, "Tänzer schreiben eine eigene Schrift", in Rolf Cunz, *op. cit.*, p. 29-30.

255 Laurence Louppe, "Notations, dessins", in *Dances tracées*, Paris, Dis Voir, 1991, p. 25.

genre. Le jeu festif du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* confirme en outre les ambitions d'art majeur inscrites dans le *Jeu rouge*. Le rêve de fusion festive des origines cède désormais la place à l'ambition d'oeuvre totale conçue comme corps monumental, architecture visible ayant gagné sa place dans l'espace culturel allemand. On serait tenté de voir dans les anciens projets de "maison kilométrique" de Rudolf von Laban, devenus réalité monumentale sous le plafond étoilé du théâtre Dietrich-Eckart, certaines analogies avec les rêves d'architecture mégalomane d'Hitler²⁵⁶. L'immense coupole de pierre, percée à son sommet d'un puits de lumière, qu'Albert Speer destine au centre de Berlin, ne ressemble-t-elle pas à un temple de danse qui ferait office à la fois de *Tanztheater* et de maison kilométrique ? Rudolf von Laban serait-il tant fasciné par le discours de "construction" d'Hitler et par sa volonté de faire surgir dans la pierre l'image originelle de la culture germanique, au point d'y voir une réponse à sa quête des archétypes du mouvement.

Nietzsche et le mythe *völkisch*

Le second problème que pose le jeu festif *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* est son contenu. Les archives font état de trois projets successifs assez dissemblables les uns les autres. Ces documents sont trop lacunaires pour qu'il soit possible de reconstruire les différentes phases d'évolution entre chacun d'eux. Néanmoins, ceux-ci suffisent à souligner la thématique politique de l'ensemble. La première ébauche est décrite par Marie-Luise Lieschke dans un courrier de janvier 1935 adressé à Carl Diem. Le principe festif de la danse chorale est rappelé : "Au nom d'un art véritable, et en particulier au nom d'un art populaire et communautaire (...), une telle oeuvre ne doit être ni pathétique ni mécanique, mais fondée sur la joie et l'idée d'une intériorité spirituelle"²⁵⁷. Cependant, il est soumis à un traitement narratif inédit. Intitulé *La roue annuelle (Das Jahresrad)*, le spectacle est conçu comme "un morceau de *Volkstum* allemand". Marie-Luise Lieschke expose son déroulement comme suit : "La roue solaire germanique prise comme symbole décrit le combat entre les forces de la lumière et de l'ombre, que le héraut de la lumière et le héraut de la tempête incarnent (...). Différents groupes représentent les coutumes les plus importantes : le nouvel an, mardi gras et la danse des fous, le début de l'été, Pâques, la nuit de Walpurgis, la fête de mai, la bénédiction des sources, le solstice du soleil (...). La jeunesse sportive et travailleuse se rassemble pour le travail et la fête des moissons, la fête des tireurs, le vol du dragon et la fête de Siegfried, le tueur de dragon, Michel, le chevalier Jürgen, le défilé des vigneron, la chasse, la Saint Martin, la Toussaint, l'Avent, la Saint Nicolas, Noël et le défilé des pauvres vers la lumière. A la fin, tous les

²⁵⁶ Voir à ce propos Adelin Guyot, Patrick Restellini, *L'art nazi, un art de propagande*, Bruxelles, éditions Complexe, 1987, p. 97-127.

²⁵⁷ "Im Sinne echter Kunst, besonders im Sinne der Volkskunst und Gemeinschaftskunst ist es, dass ein solches Werk weder auf hohlen Pathos, noch auf mechanische Vorführungen gestellt wird, sondern, dass es auf Leistung, Freude, auf Idee und beseelter Innerlichkeit beruht", lettre de Marie-Luise Lieschke à Carl Diem, le 21 janvier 1936 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Werkunterlagen. Inszenierungen".

groupes dansent la roue du soleil (presque comme l'image des anneaux olympiques) pour rendre hommage à la communauté du travail et à l'effort de prouesse et d'élévation vers la lumière. Le peuple allemand représenté dans ses métiers et ses tribus, la communauté dans son travail et ses coutumes, et l'idée fondamentale de l'alliance des peuples, trouvent dans ce jeu leur incarnation"²⁵⁸.

La roue annuelle est une sorte d'apologie de la conception cyclique du temps, qui rappelle le songe animiste qu'eut Fritz Böhme en 1934 à propos de la danse folklorique (une ronde macabre où les ancêtres germaniques viennent réveiller les vivants)²⁵⁹. Les fêtes de la vie paysanne et artisanale se mêlent aux célébrations païennes des légendes germaniques et aux rituels religieux du christianisme. Elles symbolisent l'éternel retour du même ordre. Par leur succession, la communauté garantit ses origines et sa cohésion. On trouve dans cette description certaines réminiscences de la *Cavalcade des métiers*, mise en scène par Rudolf von Laban à Vienne en 1929 et qui exprimait sa nostalgie de la cohérence des structures sociales et religieuses du Moyen Âge. Cependant, cette quête de nouveaux rites festifs appropriés au monde contemporain, est placée sous le signe de la spécificité *völkisch*. *La roue annuelle* fait écho aux images d'Épinal de la mythologie nationale-socialiste qui présentent le paysan et le travailleur comme des hommes sûrs de leurs origines et en accord avec le rythme profond de la nature. L'image finale du spectacle, "la roue du soleil", dont Marie-Luise Lieschke souligne l'affinité avec les anneaux olympiques, contient aussi dans ses reflets celui du svastika, symbole celtique de l'univers créé, utilisé par les nazis comme emblème de leur pouvoir totalitaire sur le monde sacré et profane²⁶⁰.

Le second projet est un peu différent mais il confirme les tendances du projet initial. Intitulé *Le destin allemand (Das deutsche Schicksal)*, il est entériné par le ministère de la Propagande en octobre 1935²⁶¹. Divisé en trois parties, ("le présent", "le passé" et de nouveau "le présent"), il se compose d'une succession de treize chœurs qui racontent l'histoire de la

258 "Der germanische Sonnenrad zum Sinnbild nehmend, schildert es den Kampf der lichten und dunklen Gewalten, die der Lichtherold und der Sturmherold versinnbildlichen (...). Besondere Gruppe stellen die wichtigsten Bräuche dar: Jahresbeginn, Fastnacht und Narrentanz, Sommerbeginn, Ostern, Walpurgisnacht, Maifeier, Brunnenweihe, Sonnenwende, Arbeit der sportlichen und werktätigen Jugend gipfeln in dem Zusammenströmen zur Erntearbeit, Erntefest, Schützenfest, Drachenflug und Fest der Drachentöter Siegfried, Michel, Ritter Jürgen, Winzerzug, Jagd, Martinfest, Allerseelen, Advent, Nikolaus, Weinachten mit dem Zug der Armen zum Licht. Zum Schluss schwingen in Wechselbewegung mit dem Sonnenrad alle Gruppen (fast im Bilder der Olympischen Ringe) die Gemeinschaft der Arbeit und das Streben zur Leistung und zum Licht zu verherrlichen. Das deutsche Volk in seinen Berufsgruppen und seinen Stämmen, die Gemeinschaft seiner Arbeit und seiner Bräuche, die gründliche Idee der Volksverbundenheit findet in diesem Spiel ihre Selbstdarstellung", lettre de Marie-Luise Lieschke à Carl Diem, le 21 janvier 1936 ; TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Werkunterlagen. Inszenierungen".

259 Voir le chapitre 2 de la première partie.

260 Pour une description de la symbolique du svastika, voir Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 323-324, p. 912-913.

261 Projet *Das deutsche Schicksal* adressé à Otto von Keudell, le 25 octobre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

misère du peuple allemand, ruiné par la Première guerre mondiale, puis renaissant progressivement à lui-même, grâce au travail et culminant dans "la roue solaire germanique, le symbole de nos ancêtres, de notre communauté du peuple, de la lumière éternelle à laquelle nous aspirons tous"²⁶². La guerre et l'après-guerre sont présentés par des chœurs d'hommes au combat, de femmes en attente, de blessés rentrant au pays, puis de mères et de femmes en deuil. Cette époque sombre se termine par le chant de ralliement du NSDAP, *Deutschland erwache*, qui symbolise le retour à l'ordre²⁶³. Suivent ensuite les chœurs de paysans, d'artisans et d'ouvriers, les chœurs de mères joyeuses, les chœurs de prières et de bénédictions, et enfin la roue solaire, "le grand chœur de la joie de vivre et de la fête"²⁶⁴. Cette nouvelle version est une vision apologétique de l'histoire du mouvement national-socialiste, considéré comme le sauveur du destin allemand.

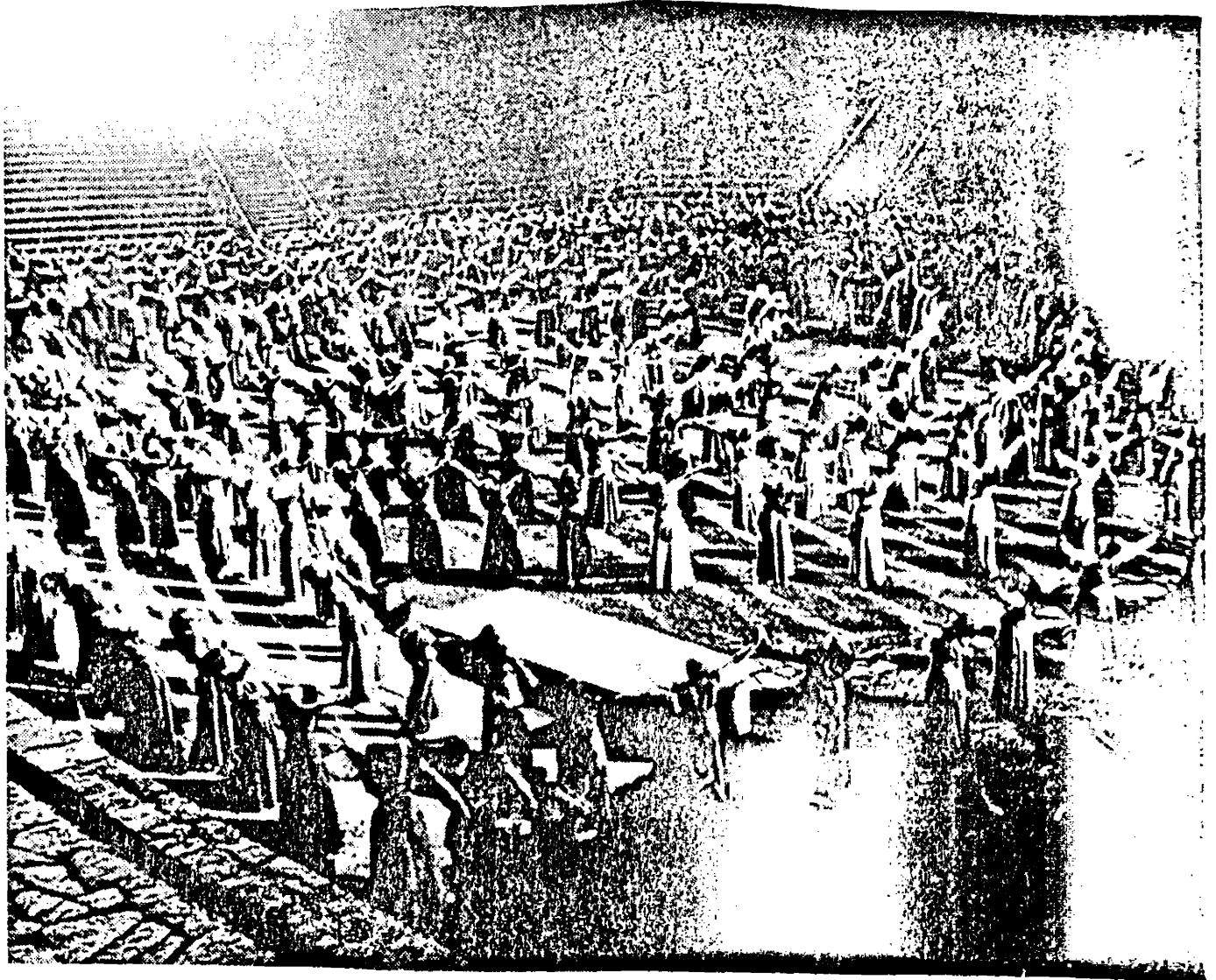
Le troisième et dernier projet, intitulé *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*, tranche en revanche avec les deux précédents. Le prospectus imprimé pour la soirée officielle qui clôt la Semaine de danse chorale (le 20 juin 1936) présente un spectacle apparemment vierge de référence politique : "Le jeu est suggéré par le désir de lutte et la méditation du *Zarathoustra* de Nietzsche et par la joie et la solennité de cette oeuvre. Conformément à cela, les quatre rondes du jeu s'intitulent : *Lutte, Conscience, Joie, Consécration*. En dépit de l'introduction présentant les aphorismes et extraits du *Zarathoustra*, les rondes n'illustrent aucune pensée ou événement. Ce sont simplement des danses, qui sont inspirées, remplies et portées par l'atmosphère qui émane du titre"²⁶⁵. Cette version abstraite, inspirée de la philosophie nietzschéenne, semble directement sortie de l'esprit des chœurs en mouvement des années 1920. Les exigences de l'internationalisme olympique auraient-elles imposé une épuration du spectacle, une neutralisation de son message *völkisch* dans une forme spirituelle plus universelle ? L'absence d'archives filmées oblige une fois de plus à ne formuler que des hypothèses. Il semble que Rudolf von Laban n'ait pas renoncé aux motifs initiaux mais qu'il les ait intégrés dans un ensemble plus mystique.

262 "(...) Das germanische Sonnenrad, dem Symbol der Ahnen und unserer Volksgemeinschaft, des ewigen Lichtes, zu dem wir alle streben", projet *Das deutsche Schickal* adressé à Otto von Keudell, le 25 octobre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

263 Le choix de ce chant est d'autant moins innocent que le spectacle doit inaugurer l'ouverture de la Scène Dietrich-Eckart, théâtre dédié à l'auteur de *Deutschland erwache*.

264 "Grosser Chor der Lebens- und Festfreude", projet *Das deutsche Schickal* adressé à Otto von Keudell, le 25 octobre 1935 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 237.

265 "Das Spiel ist angeregt durch die aus Nietzsches Zarathustra sprechende Kampflust und Besinnlichkeit und der in dem Werke herrschenden Freude und Weihe. Dementsprechend heissen die vier Reigen des Spieles : Kampf, Besinnung, Freude, Weihe. Trotz einleitender Sprüche aus dem Zarathustra sind die Reigen keine Illustrationen zu irgendwelchen Gedankengängen oder Geschehnissen. Es sind einfach Tänze, die von der jeweiligen Stimmung, die sich in der Überschrift ausspricht, eingegeben, erfüllt und getragen sind", programme provisoire de la représentation officielle *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* ; AK Berlin, collection Ilse Loesch, D5.



XIX. Rudolf von Laban, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* (Vom Tauwind und der neuen Freude), 1936.

L'inspiration nietzschéenne du jeu festif suggère une troisième interprétation de l'image finale, plus proche de la symbolique du rite franc-maçon. Le rituel du cercle, dans lequel les membres francs-maçons se donnent la main, symbolise la corde à noeuds, incarnation exemplaire du modèle cosmique²⁶⁶. Or, la ronde des 1 000 amateurs qui tournent en se donnant la main forme, elle aussi, ce cercle parfait qui signifie l'élévation vers la connaissance spirituelle. Comparable à une prière en acte, l'image finale du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* représenterait alors le rêve réalisé de la "cathédrale en mouvement" prédit par Rudolf von Laban dans sa jeunesse.

Ces réminiscences franc-maçonnes n'empêchent pas que leur soit superposée également une signification politique. Rudolf von Laban ne se sépare pas de ses collègues au cours de la préparation du spectacle. Les quatre parties qui le composent sont dirigées par ceux-là mêmes qui ont collaboré aux deux premières ébauches. Les idées de Heide Woog et de Lotte Wernicke, qui ont largement influencé ces dernières, sont encore présentes, même sous une forme plus atténuée, dans la dernière version du spectacle. La reconquête de l'harmonie communautaire par le travail avait notamment été le thème central de la danse chorale de Lotte Wernicke, *La naissance du travail*, présentée au stage national de Rangsdorf et au festival de danse de 1935 (les différents chœurs des paysans, des artisans, des ouvriers et des mères culminaient dans un hymne à la prospérité : *Dankfest*)²⁶⁷. De même, l'idée de la lente reconquête de l'unité spirituelle du peuple allemand, au lendemain de la première guerre mondiale, avait été l'axe du "Jeu festif national", *Le mythe allemand*, de Heide Woog, présenté au théâtre de Duisbourg au printemps 1934²⁶⁸. Marie-Luise Lieschke rappelle enfin à maintes reprises que la chorégraphie *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* constitue "la réalité vivante" de la Ligue du Reich pour la danse communautaire. Le spectacle participe en ce sens au concert des rassemblements de masse du régime, qui font de l'émotion collective - "la nouvelle joie" - l'expérience fondatrice de la *Volksgemeinschaft*.

b. Le mirage olympique

La censure de Joseph Goebbels

Contre toute attente, le spectacle est interdit de représentation publique par Goebbels, lors de la répétition générale du 20 juin 1936. Celui-ci écrit le lendemain dans ses carnets :

²⁶⁶ Daniel Ligou, *Dictionnaire universel de la franc-maçonnerie. Hommes illustres, pays, rites, symboles*, éditions de Navarre, 1974, p. 223.

²⁶⁷ "Bewegungschöre", in *Die Bühne*, 1er février 1936, n° 3, p. 81-82. TzA Leipzig, fonds Marie-Luise Lieschke, "Kinetogram".

²⁶⁸ Courrier de Heide Woog adressé au conseiller d'État Hans Hinkel, le 3 avril 1934 ; BDC, RKK, dossier Heide Woog, n° 2200/0613/08. Courrier de Heide Woog adressé au dramaturge Rainer Schlösser, le 7.V.1934 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 166.

"Dietrich Eckart-Bühne. Répétition de la pièce de danse : une chose vaguement à la Nietzsche mauvaise, mal faite et affectée. J'interdis une grande partie. Tout cela est trop intellectuel. Je n'aime pas ça. Porte nos vêtements, mais n'a rien à voir avec nous"²⁶⁹. L'expérience du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* s'achève avec la clôture de la Semaine de danse chorale. Le spectacle est retiré du programme d'inauguration de la Scène Dietrich-Eckart et les tournées en Allemagne sont annulées. Ce geste provoque la stupeur générale à la Chambre de théâtre, Rainer Schlösser et Rolf Cunz étant les premiers surpris²⁷⁰.

Les danseurs sont indignés, mais ne se révoltent pas. Par solidarité avec Rudolf von Laban, Lola Rogge refuse de présenter sa pièce chorale *Les Amazones* lors de l'inauguration du théâtre Dietrich-Eckart (celle-ci n'a pas été censurée durant la répétition générale du 20 juin)²⁷¹. Cependant, elle ne refuse pas sa programmation, le 31 juillet 1936, au théâtre de verdure du parc municipal de Hambourg, dans le cadre d'une "soirée de fête pré-olympique", en présence du sénateur Richter, membre du Comité olympique allemand, d'officiers de la *Wehrmacht*, de représentants du NSDAP et de personnalités sportives²⁷². Marie-Luise Lieschke ne se manifeste pas publiquement en tant que Présidente de la Ligue nationale pour la danse communautaire. Elle se contente d'annoncer au mois d'octobre au ministère de la Propagande qu'elle a pu économiser 20 000 RM sur le budget global du spectacle (les économies portant sur les honoraires, les voyages et la régie), en expliquant que "nous ne voulons pas laisser plus longtemps sur notre compte bancaire ces fonds qui appartiennent à l'État et qui peuvent servir en d'autres occasions le bien-être du peuple"²⁷³.

Le geste apparemment impromptu et arbitraire de Goebbels intervient en réalité dans un contexte de redéfinition globale des objectifs de son ministère. Sa tactique de gestion du pouvoir des personnalités artistiques n'est pas la seule explication de cette censure. Cette dernière doit être replacée dans le contexte plus général de la recherche, toujours plus avide du régime, de moyens de propagande efficaces. Par deux fois, avec le théâtre *Thing* et les Jeux olympiques, les artistes ont été mobilisés pour construire la "belle image" du Troisième Reich, capable de fasciner et de neutraliser les masses. Mais les Olympiades mettent fin aux années

269 "Dietrich-Eckart-Bühne. Tanzspiel Probe : frei nach Nietzsche, eine schlechte, gemachte und erkünstelte Sache. Ich inhibiere vieles; Das ist alles so intellektuell; Ich mag das nicht. Geht in unserem Gewande daher und hat gar nichts mit uns zu tun", journal de Joseph Goebbels, le 21 juin 1936 ; Elke Fröhlich (éd.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Munich, Sauer, 1987.

270 Le gérant de la Chambre de théâtre, Alfred Eduardo Frauenfeld et Rolf Cunz, le rapporteur pour la danse du ministère de la Propagande, ont ouvert officiellement la semaine de danse chorale. Rainer Schlösser a assisté aux répétitions du spectacle et a exprimé dans un discours son admiration pour le travail des danseurs amateurs ; Marie-Luise Lieschke, "Der Reichsbund für Gemeinschaftstanz", in Rolf Cunz, *op. cit.*, p. 18.

271 Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, *op. cit.*, p. 167.

272 Programme "Vorolympische Abendfeier" ; AK Berlin, collection Ilse Loesch, D5.

273 "Wir wollen nicht länger diese Gelder auf unserem Konto liegen lassen, die dem Staate gehören und an anderer Stelle dem Wohle des Volkes dienen können", courrier de Marie-Luise Lieschke au ministère de la Propagande, le 15 octobre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

d'expérimentation artistique et inaugurent une période d'embrigadement idéologique plus stricte. La phase d'installation du régime se termine définitivement et laisse place à une nouvelle étape dans l'exercice totalitaire du pouvoir. Il ne s'agit plus ni de chercher le style artistique révolutionnaire du Reich, ni de mettre en scène le décor néoclassique neutre dont les pays occidentaux ont besoin pour taire leurs inquiétudes. L'art doit être désormais entièrement soumis à l'idéologie. Il n'existe qu'en tant qu'instrument du pouvoir totalitaire.

Cette radicalisation commence dès le début de l'année 1936, en plein cœur des préparatifs olympiques. Goebbels veut s'assurer que les moyens de propagande de masse qu'il met en place dans ses manifestations culturelles et politiques sont conformes aux objectifs de l'idéologie. Plusieurs ambiguïtés pèsent sur l'efficacité du théâtre *Thing* et des chœurs parlants (*Sprechchöre*). Le problème est grave car c'est le sens même des rassemblements de masse du nazisme qui est remis en cause. Goebbels diffuse, en janvier 1936, une circulaire destinée aux *Gauen*, dans laquelle il critique le "dilettantisme" qui règne parmi les chœurs parlants. Il juge que leurs apparitions dans les manifestations du théâtre *Thing* et du NSDAP sont empruntées d'un "pathétisme sentimental" contraire à la sobriété exigée dans les rassemblements nazis²⁷⁴. Le chef de la Ligue nationale des jeux du peuple en plein air, M. Moraller, se range derrière l'avis de son ministre et déclare que "les moments de fête doivent être mis en scène au moyen de formes artistiques uniquement pour des nécessités idéologiques, mais jamais pour des motifs extérieurs"²⁷⁵. Ces critiques n'ayant probablement pas provoqué l'effet escompté, Goebbels prend la décision en mai 1936 d'interdire définitivement les chœurs parlants dans les rassemblements du Parti et des organisations nazies (les Jeunesses hitlériennes, les SA et le Service du travail sont directement concernés, mais également certaines des fêtes officielles du régime, comme le Premier mai et les fêtes du solstice).

La maîtrise de l'émotion collective : entre politique et religion

Les raisons véritables de cette censure sont liées à la finalité du rassemblement de masse²⁷⁶. Goebbels sait que la masse est aussi l'apanage de l'idéologie marxiste et de la religion chrétienne. Si le chœur parlant a eu pour fonction d'incarner et de consolider la *Volksgemeinschaft* dans le mouvement national-socialiste, il a été aussi un des grands moyens de propagande du KPD, le parti communiste allemand. Dans quelle mesure ce genre ne reste-t-il pas entaché par ses idéaux démocratiques originels ? Il refléterait alors plutôt les préceptes

²⁷⁴ Nous reprenons pour cette démonstration les informations données par Rainer Stommer, dans son chapitre "1936 : ein letzter Höhepunkt auf der Olympiade in Berlin", *op. cit.*, p. 129-146.

²⁷⁵ "Feierstunden sollen aus weltanschaulichen Notwendigkeiten in künstlerischer Form gestaltet werden, aber nicht aus irgendeinem äusseren Motiv" ; Rainer Stommer, *op. cit.*, p. 127.

²⁷⁶ Il est vrai que les chœurs parlants cherchent à cette époque une nouvelle raison d'être, non plus comme arme de combat, comme ce fut le cas durant les années 1920, mais comme expression de la croyance nationale-socialiste.

égalitaires du marxisme que ceux autoritaires du national-socialisme²⁷⁷. Les méfiances exprimées par Goebbels font immédiatement effet dans les manifestations du théâtre *Thing*. La pièce d'Eberhard Wolfgang Möller, le *Jeu de dés de Frankenburg* (*Frankenburger Würfenspiel*), programmée pour l'inauguration du théâtre Dietrich-Eckart, met explicitement en valeur le principe du *Führer*. Dominée par la figure supérieure et autoritaire d'un chevalier noir qui incarne à la fois le destin, Dieu et Hitler, elle se démarque très clairement des pièces du début du mouvement *Thing*, où les héros incarnaient "la voix du peuple" et où l'ensemble de la mise en scène avait pour but de fondre le peuple-spectateur dans le jeu²⁷⁸.

Quoique conforme aux nouvelles directives du ministère de la Propagande, la pièce de Möller soulève toutefois un second problème. Rosenberg critique sa tendance trop religieuse, qui lui rappelle les orientations catholiques du mouvement *Thing* à ses débuts²⁷⁹. La réaction de Rosenberg souligne la rivalité qui oppose l'Église chrétienne et le NSDAP dans la maîtrise de l'émotion collective. Le Parti national-socialiste a largement puisé dans le registre du rituel religieux pour établir son propre *Führerdienst* à Nuremberg²⁸⁰. Mais cette tentative d'appropriation de l'univers symbolique chrétien a ses limites. Les organismes de propagande nazie peuvent à leur tour perdre le contrôle de la maîtrise de l'émotion collective.

Cette double incertitude sur le fondement marxiste ou nazi de la masse communautaire, et sur la finalité religieuse ou politique de son vécu émotionnel, explique à la fois la fragilité de la politique de Goebbels et la nécessité, pour lui, de recourir à la violence par la censure. La grande époque du théâtre *Thing* s'achève, à la fin de 1935, en partie pour ces raisons²⁸¹. Les moyens artistiques dont le mouvement s'est doté ont révélé leurs limites, non seulement d'un point de vue artistique - les dirigeants sont déçus dans leur attente de voir surgir de grandes pièces de théâtre nazies - mais aussi d'un point de vue idéologique - l'efficacité de la propagande du théâtre *Thing* révèle alors ses limites.

C'est dans ce contexte qu'intervient la censure du spectacle de Rudolf von Laban, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*. Le jugement émis par Goebbels laisse entendre que celui-ci a perçu, dans la chorégraphie, des éléments qui échappent au conformisme exigé par l'idéologie. Lorsqu'il traite le spectacle de "trop intellectuel", il signifie que la finalité de ce genre n'est pas sa propre mise en scène, au sens où la finalité de la gymnastique est l'exercice

277 Rainer Stommer, *op. cit.*, p. 132.

278 *ibidem*, p. 139.

279 Eberhard Wolfgang Möller sera marginalisé après avoir été en première place. Son cas rappelle celui de Rudolf von Laban ; Rainer Stommer, *op. cit.*, p. 141.

280 Éric Michaud souligne combien les références au rite du sang et au Graal germanique des rassemblements nazis sont marquées par la téléologie chrétienne, *op. cit.*, p. 84. Voir également Adelin Guyot, Patrick Restellini, *op. cit.*, p. 27-45.

281 La fin officielle du théâtre *Thing* est décrétée par Joseph Goebbels en 1937. in Hildegard Brenner, *op. cit.*, p. 163.

en soi, mais que ce spectacle poursuit un but supérieur, d'ordre métaphysique. Marie-Luise Lieschke fait de la quête religieuse l'un des fondements de la Ligue nationale pour la danse communautaire : "De tous temps et dans tous les peuples, la danse populaire avait à l'origine ses racines dans le culte. C'est là précisément où nous cherchons aujourd'hui à ancrer la danse communautaire"²⁸². Le ministre de la Propagande semble moins frappé par l'ancrage *völkisch* du genre que par sa mystique extatique, peu conforme à l'interprétation officielle du surhomme-soldat nietzschéen.

On retrouve dans ce spectacle une tension plus marquée entre le religieux et la politique que dans la *Jeunesse olympique*. Que cette orientation religieuse semble contestée par certains observateurs, au sein même de la Ligue nationale pour la danse communautaire, confirmerait le sens des paroles de Goebbels. Contrairement à Marie-Luise Lieschke, Lola Rogge considère que la fonction de la danse chorale n'est pas de dévoiler le rapport avec les dieux, mais simplement d'encourager l'expérience communautaire par le jeu ludique²⁸³. Cette mise à distance du mysticisme labanien est lisible dans le traitement même de ses chœurs dansants (notamment dans *Les Amazones*). Ceux-ci se distinguent de ceux de Rudolf von Laban car ils montrent une formalisation du geste absente des oeuvres labaniennes. Le chorégraphe met l'accent sur la vitalité des énergies, les mouvements qui traversent tout le corps et les lignes transversales de l'espace, tandis que Lola Rogge insiste sur l'emphase, la stabilité et la verticalité du mouvement. Que *Les Amazones* n'aient pas été censurées le jour de la présentation officielle du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* confirme l'idée selon laquelle, c'est bien la tendance religieuse de la danse chorale que Goebbels a voulu écarter.

Il est probable que les interrogations de Goebbels sur la nature égalitaire ou autoritaire de la masse aient également joué un rôle dans son geste de censure. Il souligne cette ambiguïté lorsqu'il déclare que la chorégraphie "porte nos vêtements, mais n'a rien à voir avec nous". Si l'usage de la notation dans la préparation du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* relève bien d'un principe autoritaire, la chorégraphie elle-même ne semble pas le refléter. A l'inverse de la *Jeunesse olympique*, où le rapport chef-exécutants est clairement mis en scène, le spectacle de la Ligue apparaît d'abord comme une danse chorale. En ce sens, la *Volksgemeinschaft* labanienne serait avant tout une communauté égalitaire, plus proche du *Thingspiel* populaire des origines que de la masse dominée par la figure du *Führer* des congrès du Parti à Nuremberg. De ce fait, derrière son habillage *völkisch*, la chorégraphie labanienne n'est pas tellement différente, dans son principe chorégraphique, de l'ancien *Jeu rouge* de Martin Gleisner. Celui-ci, réfugié en Hollande, poursuit sa collaboration avec les mouvements sportifs et culturels

²⁸² "Volkstanz hatte in allen Zeiten bei allen Völkern in seinen Anfängen seine Wurzeln im Kultischen. Dort also, wo wir heute im Gemeinschaftstanz wieder zu suchen beginnen", Marie-Luise Lieschke, "Vom Sinn des Gemeinschaftstanzes", in Rolf Cunz, *op. cit.*, p. 8.

²⁸³ Lola Rogge, "Der Bewegungschor als künstlerisches Mittel", in *Die Musik*, mai 1936, p. 577-580.

socialistes. En juillet 1937, il met en scène le Jeu festif, *Le futur est à nous*, pour la Troisième Olympiade des travailleurs d'Anvers²⁸⁴. La danse chorale est ici mise à contribution de la formation des masses socialistes antifascistes. Le mouvement fluide des gymnastes, unis en une longue chaîne, y incarne le triomphe des forces de solidarité populaire sur les méthodes fascistes d'exploitation des masses. Les chœurs parlés qui accompagnent la danse dénoncent ouvertement les Jeux olympiques hitlériens et la dictature franquiste. Que Martin Gleisner apporte la preuve qu'un autre usage politique du chœur labanien est possible, ne signifie pas que ce genre soit innocenté de ses accointances avec le nazisme. Si la "danse égalitaire", que dévoile *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*, est conforme à la *Volksgemeinschaft* socialisante des débuts euphoriques du *Thinspiel*, elle est seulement en décalage et non en opposition avec celle, autoritaire, réclamée en 1936 par un régime lancé sur la voie du totalitarisme.

La réflexion d'Elias Canetti sur la notion de "cristal de masse" éclaire particulièrement bien la concurrence qui règne, dans les années 1930, entre ces différentes conceptions de la masse. Selon lui, "l'unité", "la permanence" et "la singularité" sont les caractères essentiels des cristaux de masse. Les moines et les soldats représentent deux types de cristaux de masse. Ils existent pour eux-mêmes, se dissociant du monde extérieur par leur forme irréductible. S'ils restent impassibles à l'agitation extérieure des masses, ils peuvent cependant déclencher des formations de masse, soit pour se défendre, soit pour s'étendre. La survie des communautés religieuses, dans un pays qui est passé à une autre croyance, est un exemple de la capacité de résistance obstinée du cristal de masse. A l'opposé, les croisades sont un exemple de l'attraction de l'Église pour la "masse ouverte"²⁸⁵. On pourrait s'inspirer des propos d'Elias Canetti pour résumer la situation de la danse chorale en 1936. Tel un "cristal de masse religieux", ce genre a vécu en circuit fermé dans son lieu d'origine, la communauté utopique de Monte Verita des années 1910. Puis il a été tenté par l'aventure de la croisade - la recherche d'un espace festif dans la culture de Weimar - avant de rencontrer le "cristal de masse nazi", lui-même habité par une sorte de quête du Graal. Croyant poursuivre le même but, l'accès à l'oeuvre d'art totale, les deux cristaux ont voyagé ensemble. Mais, chemin faisant, leurs conceptions de l'oeuvre d'art totale se sont révélées incompatibles, l'un aspirant à élever l'art au statut d'art majeur et sacré et l'autre voulant faire de l'idéologie la nouvelle religion du monde. Durant ce temps, le "cristal de masse socialiste", constitué par les chœurs de Martin Gleisner, a joué un rôle de résistance face aux ambitions de domination du nazisme.

L'ambiguïté qui pèse sur les usages et sur la finalité du genre choral éclaire également la mémoire idéalisée que les animateurs de chœur en mouvement gardent de leur collaboration aux Jeux olympiques de l'Allemagne nazie. Cinquante ans après, tous s'accordent pour défendre la

284 "Aan ons de Toekomst. Massa-Feestspel voor de IIIe Arbeiders Olympiade 1937, te Antwerpen" ; AK Berlin, collection Ilse Loesch, A5.

285 Elias Canetti, *op. cit.*, p. 76-77, p. 168-169.

neutralité politique de leur art. La censure du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* serait la preuve que la philosophie labanienne n'a partagé aucun point commun avec le national-socialisme. Le contraste entre la beauté du spectacle et la laideur intrinsèque du régime, serait à leurs yeux une preuve suffisante de son innocence²⁸⁶. Ils semblent en réalité avoir oublié que la fascination esthétique a fait partie de l'exercice du pouvoir totalitaire nazi²⁸⁷ et que la "belle" mise en scène monumentale *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* a été une tentative volontaire pour abreuver celle-ci²⁸⁸.

c. Le chœur en mouvement au service de l'art totalitaire

Le cristal de masse labanien n'est pas brisé après sa confrontation, en 1936, avec le cristal nazi puisque les animateurs de danse chorale continuent de travailler en Allemagne. Il est seulement absorbé, refondu dans un cristal plus adapté à des usages politiques. Rolf Cunz réalise cette opération dans les années d'avant-guerre. La Ligue nationale de la danse communautaire, qui rassemble encore 1 200 membres en juillet 1937, divisés en cent dix groupes de danse et répartis sur quarante villes²⁸⁹, est rebaptisée du nom plus engagé de Communauté de danse allemande (*Deutsche Tanzgemeinschaft*)²⁹⁰. Lors de son congrès annuel de mars 1938, le statut de "communauté de travail d'intérêt *völkisch*" (*Völkische Interessen Arbeitsgemeinschaft*) lui est attribué, qui lui permet d'associer ses activités à celles des organisations culturelles du Parti (la Ligue des jeunes filles allemandes, les Jeunesses hitlériennes, etc.) et de l'État (les organismes sportifs du ministère de l'Éducation)²⁹¹. Lors de ce congrès, Rolf Cunz présente le nouveau profil culturel de la danse chorale, recommandé par Goebbels. Le genre n'est plus appelé *Bewegungsschor*, mais *Liebhabertanz* (danse amateur). Les groupes sont toujours dirigés par des danseurs professionnels, mais la gymnastique est substituée à la danse afin de faciliter le travail des amateurs. Les spectacles, conçus pour des scènes en plein air, sont censés dépasser le fossé longtemps entretenu entre la gymnastique

286 Suzan F. Moss cite les témoignages d'Isa Partsch-Bergson, d'Helen Priest Rodgers et de Grete Wrage von Pustau dans sa thèse, *Spinning through the Weltanschauung : the Effects of the nazi Regime on the German modern Dance*, Dissertation, New York University, 1988. Valerie Preston-Dunlop se réfère également aux témoignages d'Helen Priest-Rogers et de Grete Wrage von Pustau dans son article "Rudolf von Laban und das Dritte Reich", in *Tanzdrama-Magazin*, 1988, n° 5, p. 12. On consultera enfin le témoignage d'Isa Partsch-Bergson, dans son ouvrage *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1994, p. 93.

287 Cette idée est l'axe central de la thèse de Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993.

288 Les points de vue sur ce spectacle rappellent d'une certaine façon les débats sur le film de Leni Riefenstahl, *Les dieux du stade*. Que celui-ci ait été primé dans le monde entier comme un "hymne à la beauté du corps humain", n'enlève cependant rien à ses ambitions politiques. Voir à ce propos : Christian Delage, *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'âge d'homme, 1989, p. 208-219 ; David Welch, *op. cit.*, p. 112-121.

289 *Deutsche Tanzzeitschrift*, juillet 1937, n° 7.

290 Courrier de Rolf Cunz au tribunal, le 10 septembre 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

291 "Bericht von der Werk- und Arbeitstagung der "Deutschen Tanzgemeinschaft" vom 19-22 März 1938 im Haus des "Deutschen Sports" auf dem Reichssportfeld", p. 16 ; DB Leipzig, Za 25357.

sportive et la danse artistique, le folklore et l'art. Ceux-ci sont considérés comme "une tête d'avant-garde" et ont pour but de "montrer au monde lors de représentations officielles ce qu'il faut entendre par profession de foi du sang, et par danse allemande aux côtés de la gymnastique allemande"²⁹². Toute la stratégie de Rolf Cunz vise, en définitive, à reprendre les fondements de la danse chorale labanienne tout en neutralisant l'autonomie expressive de ce genre dans un cadre politique et pédagogique très strict.

La mouvance labanienne semble se prêter aisément au jeu. Lors du congrès de 1938, les animateurs, qui comptaient auparavant parmi les membres les plus engagés de la ligue, voient leurs chorégraphies reconnues officiellement comme des modèles du nouvel "art de la danse allemande communautaire". *La naissance du travail* de Lotte Wernicke et *Les créatures de Prométhée* de Hans Meier-Homberg sont considérés comme des "preuves" de l'existence de la nouvelle danse allemande²⁹³. Les apparitions publiques des animateurs de la danse chorale, dans les manifestations officielles du régime sont fréquentes dans les années d'avant-guerre. Dès le mois de décembre 1936, Lotte Wernicke présente un chœur, *Les heures festives du quotidien* (*Feierstunden im Alltag*), dans le cadre des soirées berlinoises de l'Oeuvre féminine allemande (*Deutsches Frauenwerk*) et de l'Ensemble des femmes nationales-socialistes (*NS-Frauenschaft*)²⁹⁴. Durant l'été 1937, lors de la célébration des 700 ans de la ville de Berlin, Trude Pohl collabore au spectacle de masse de Hanns Niedecken-Gebhard, *Berlin en 700 ans d'histoire allemande*²⁹⁵. En juin 1938, Lotte Müller est couronnée "vainqueur du Reich" (*Reichssieger*) avec son chœur de quarante danseurs, lors du congrès national de "La force par la joie"²⁹⁶. Hertha Feist est associée, la même année, à la mise en scène d'*Orphée et Euridice*, présentée par Hanns Niedecken-Gebhard au théâtre Dietrich-Eckart dans le cadre du festival d'été de Berlin²⁹⁷. Lola Rogge participe fréquemment, avec son groupe, aux manifestations des organisations de jeunesse allemande. Celui-ci est intégré, jusqu'à la fin de la guerre, aux tournées de la *Wehrmacht*¹⁸⁵. La mouvance labanienne n'est donc aucunement éliminée de la politique culturelle du régime. La censure du *Vent de rosée et de la nouvelle joie* est, en ce sens, une parenthèse. Si elle souligne certes la fin du courant mystique de la danse chorale, elle dévoile aussi l'engagement plus marqué de ses animateurs au service de l'oeuvre d'art totalitaire du régime.

Si les festivals de danse des années 1934-1935 mettent en lumière le déplacement du sens de la danse vers des valeurs employées par l'idéologie nazie, les Jeux olympiques éclairent

²⁹² *ibidem*.

²⁹³ *ibidem*.

²⁹⁴ Courrier de Marie-Luise Lieschke au ministère de la Propagande, le 6 décembre 1936 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 247.

²⁹⁵ "700 Jahr-Feier des Stadt Berlin", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, septembre-octobre 1937, n° 9/10.

²⁹⁶ "Reichstagung der KdF", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, août 1938, n° 8.

²⁹⁷ "Sommer Festspiele Berlin", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, juillet-août 1938, n° 6/7.

¹⁸⁵ BDC, RKK, dossier de Lola Rogge, n° 2200/0477/23.

quant à eux l'évolution des formes de la danse. Les danseurs fournissent au régime des moyens de propagande neufs et efficaces. Si la *Jeunesse olympique* n'est pas à proprement parler un jeu *Thing*, elle est plus qu'un simple décor festif dédié à l'esprit olympique. Elle ouvre la voie à un style inédit de mise en scène politique, où l'émotion intense créée par le mouvement monumental sert de véhicule aux valeurs idéologiques du nazisme. Certes, les problèmes soulevés par le spectacle *Du vent de rosée et de la nouvelle joie* soulignent les difficultés qu'éprouve le régime à soumettre ses instruments artistiques aux finalités de la propagande. Mais ce fait souligne d'autant mieux le rôle joué par la danse dans le processus d'élaboration des symboles politiques du régime. A ce titre, on peut se demander si la danse ne prend pas, au lendemain des Jeux olympiques, le relai du théâtre *Thing*. Ce dernier est officiellement délaissé en 1937. Le régime, alors lancé dans une phase d'endoctrinement plus radicale, craint une trop grande concurrence avec les mises en scène politiques du NSDAP aux congrès de Nuremberg. La danse chorale, une fois canalisée vers des usages plus gymniques, offre à Goebbels un instrument d'autant plus efficace qu'il est sans concurrent. Parce qu'elle use de l'innocence apparente du non-dit pour éduquer les masses, elle ne peut faire ombre aux talents d'orateur de Hitler.

Comment expliquer ce rôle actif joué par les danseurs dans l'élaboration de la mise en scène idéologique du Troisième Reich ? On ne peut négliger de souligner les intérêts mutuels qui lient les artistes et les dirigeants nazis. L'ambition d'art total des danseurs recoupe directement les tentations totalitaires du régime hitlérien. Les artistes sont fascinés par les "effets esthétiques" du régime. De leur côté, les nazis sont attirés par les potentiels de propagande qu'ils perçoivent dans la danse moderne. Dorothee Günther exprime parfaitement cette convergence d'intérêts. Dans un article qu'elle consacre, en juin 1936, aux formes festives de la danse amateur, elle écrit : "De nouvelles époques créent des nouvelles formes et de la même façon que notre peuple prend conscience dans les stades de ses forces comme peuple, et crée pour soi dans de nombreux domaines de nouvelles formes d'expression, peut-être sera-t-il possible de parvenir peu à peu à une forme qui est neuve dans l'histoire du style"²⁹⁸. La "cathédrale en mouvement" est cette forme neuve à laquelle aspirent depuis toujours les danseurs. Symbole du retour du sacré dans la culture, elle incarne, comme l'oeuvre wagnérienne en son temps, la nouvelle oeuvre d'art totale, capable de cristalliser les aspirations du présent. Les danseurs voient dans la religion politique du nazisme un moyen d'accélérer cet avènement.

²⁹⁸ "Neue Epochen schaffen neue Formen, und so wie unser Volk in einem Stadium der Bewusstwerdung seiner Volkskräfte heute daran ist, auf vielen Gebieten neue Ausdrucksformen für sich zu schaffen, so kann es vielleicht auch hier allmählich zu einer Gestaltung kommen, die neu ist in der Geschichte des Stils" ; Dorothee Günther, "Wunsch und Fähigkeit zur tänzerischen Festgestaltung durch Laientanz", in *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, juin 1936, n° 3, p. 39.

Si le Troisième Reich leur permet de donner corps à ce désir, la cathédrale qu'ils mettent en scène n'est pas celle de "la région du silence". Les spectacles de la *Jeunesse olympique* et *Du vent de rosée et de la nouvelle joie*, témoignent d'une perte de substance fondamentale. Le modèle réalisé est différent de l'utopie initiale. Les danseurs se sont entre-temps laissés séduire par la nostalgie de l'âge d'or grec, elle-même terrain d'investigation du nazisme. En voulant mimer ce mythe, ils perdent le fil du sublime. Cette volonté d'accomplissement, manifeste depuis la fin des années 1920, débouche sur deux dérives majeures en 1936. Leur rêve de retour à la coïncidence, qui se traduit par la recherche d'un vécu collectif intense (*l'Erlebnis* de masse), quitte le champ de l'art. Et leur conception de la communauté comme lieu du multiple laisse place à la dangereuse nostalgie de l'unité. Le mythe de la *Volksgemeinschaft* germanique remplace désormais l'utopie initiale de la communauté individualiste. Les danseurs quittent de fait la sphère du sacré et entrent dans celle de la violence. La finalité de leur art s'en trouve déplacée. En se soumettant à la dictature du sens (faire émerger l'Idée dans la forme), la danse renonce à l'exploration de l'inconnu.

C. Les années d'avant-guerre et de guerre : la danse impunie (1937-1945)

Le régime hitlérien sort renforcé des Jeux olympiques. A son nouveau prestige international s'ajoute la reprise économique générale, favorisée par des commandes publiques qui transforment l'Allemagne en un immense chantier. La stabilisation intérieure est également bien avancée. L'installation des structures gouvernementales est achevée, la plupart des opposants du régime ont été écartés et "l'épuration des Juifs" a commencé. Enfin, la population, fière de la réussite des Olympiades, manifeste une plus grande adhésion au régime. Cependant, en dépit de ce contexte, le régime s'engage dans une fuite en avant. En septembre 1936, au congrès du NSDAP, Hitler annonce une "épuration sans merci" dans l'art. Elle se traduit par la fermeture, en octobre, du département moderne du Palais du Kronprinz, par l'interdiction, un mois plus tard, de la critique journalistique en matière d'art, et par la formation, en juin 1937, d'une commission de censure destinée à "purger" les musées. Cette radicalisation de la politique culturelle éclaire les buts totalitaires du régime, alors entré dans une phase de réarmement et de reconquête de l'influence géopolitique allemande en Europe. Après avoir contribué à rétablir le renom international de l'Allemagne, les artistes sont donc associés à une politique intérieure de mobilisation idéologique de la population. L'exposition de "l'Art allemand", prévue pour le mois de juillet 1937, est censée, montrer à travers des oeuvres "parlant davantage pour la cause du peuple", l'image du "présent allemand assaini"²⁹⁹.

²⁹⁹ Sur la radicalisation du régime, voir : Hildegard Brenner, "Une politique artistique active", *op. cit.*, p. 165-174 ; Jonathan Petropoulos, "Degenerate Art and State Interventionism", in *Art as Politics in the Third Reich*, London, the University of North Carolina Press, 1996, p. 51-74.

La politique culturelle de la danse est calquée sur ces grands axes. Alors que le contrôle des artistes se resserre dans le cadre des manifestations culturelles officielles, la création d'oeuvres conformes aux idéaux du national-socialisme est encouragée. La danse moderne perd alors sa suprématie. Désormais, tous les genres chorégraphiques sont mis à contribution pour la mobilisation idéologique. Le ballet s'impose en particulier comme un argument de poids sur la scène officielle dès les Jeux olympiques. Quelques personnalités, dont l'engagement politique et le style artistique est en conformité avec ces nouvelles directives, sont promues au premier rang de la vie culturelle. C'est le cas de Rudolf Kölling, le maître de ballet du Deutsches Opernhaus, mais aussi d'anciennes figures modernes de l'époque weimarienne, telles que Dorothee Günther, Jutta Klamt et Harald Kreutzberg.

Apparaissent également les premières interdictions dirigées contre les personnalités de la danse moderne. Des arguments artistiques interviennent dans ces censures, ce qui ne signifie pas toutefois que le genre moderne soit frappé dans son ensemble. Contrairement aux peintres modernes, dont le destin est scellé par l'exposition du Jour de l'art allemand consacrée à "l'art dégénéré", les danseurs ne sont pas frappés par un veto général. On parle plutôt d'une lutte de pouvoir interne au régime, qui met en scène les danseurs et leurs administrateurs. La position de Gret Palucca et de Mary Wigman, durant les années d'avant-guerre et de guerre, mérite à ce titre d'être interrogée. A plusieurs reprises, les deux artistes sont confrontées directement au système totalitaire nazi. On aurait pu s'attendre à ce que ces difficultés éveillent chez elles un doute sur la réalité du Troisième Reich. Mais, curieusement, l'une et l'autre persistent dans leurs collaboration artistique et politique. Cette attitude n'est pas isolée et reflète au contraire l'aveuglement du milieu de la danse.

1. La fuite en avant des artistes pro-nazis

a. Mary Wigman : le *Chant des Nornes*

Le Jour de l'Art allemand

Les premières confrontations de Mary Wigman avec le régime hitlérien, au printemps 1937, sont créées par la direction régionale du ministère de la Propagande de Bavière. Au début du mois de mai, la chorégraphe reçoit un appel téléphonique de son ancien collègue, l'écrivain Albert Talhoff. Il lui confie, de la part du ministère de la Propagande, la mission de préparer

une danse chorale en hommage à Hitler (*Huldigungstanz*), qui doit être présentée à la mi-juillet 1937 sur la place Königsberg de Munich, à l'occasion des cérémonies du Jour de l'art allemand, consacrant l'inauguration de la Maison de l'art allemand. Dans ce même appel, l'écrivain fait comprendre à la chorégraphe qu'il s'agit d'un "devoir d'honneur" auquel elle ne peut se soustraire³⁰⁰. Mary Wigman est flattée par le fait d'avoir été choisie pour jouer un rôle de choix dans la plus importante manifestation culturelle de l'année. Elle n'est pas indifférente à l'idée d'un spectacle dédié à Hitler : "Il est bon de ne pas rester en dehors des événements, et d'être appelé à de telles tâches. En dépit de la douloureuse lutte pour donner espace et forme au jeu festif des Olympiades, cette mission m'a captivée. Il en est de même ici, avec cette nouvelle charge, qui d'autant plus honorable que c'est le Führer de la nation qui nous la confie. Si l'on pouvait s'en acquitter par la création, ce serait pour le mieux"³⁰¹.

Mary Wigman a parfaitement saisi le sens des festivités de l'été 1937. Elles sont entièrement organisées autour de la personne du *Führer*. Elles correspondent, pour Hitler, à l'aboutissement d'un de ses projets les plus chers : faire de Munich, la ville de sa jeunesse, baptisée "capitale du mouvement", "la plus allemande des villes allemandes". L'inauguration de la Maison de l'art allemand, avec la double exposition de "l'art allemand" et de "l'art dégénéré", est la concrétisation ce vœu. En offrant à l'Allemagne son "temple artistique", Hitler entend lui rendre sa dignité culturelle, ternie à ses yeux par les années d'après-guerre. Il se consacre ainsi mécène et critique suprême de l'art germanique. La cérémonie du 15 octobre 1933, qui avait été organisée pour la pose de la première pierre de la Maison de l'art allemand, précisait déjà le sens du Jour de l'art allemand. Elle consistait en un défilé, intitulé "Les temps glorieux de la culture allemande", et s'inspirait de la Fête de Dürer, préparée en 1840 par les artistes munichoïses en l'honneur de leur mécène, le roi Louis Ier de Bavière. Le grand défilé, "2 000 ans de culture allemande", préparé pour clore les festivités de juillet 1937, est pensé dans le même esprit. Il est prévu que 5 000 cavaliers, femmes et enfants, défilent dans les rues de Munich en mimant les grandes épopées de l'histoire allemande depuis les temps germaniques³⁰².

La danse chorale de Mary Wigman prend vraisemblablement place dans le cadre de ce défilé. Les propos de la chorégraphe laissent entendre qu'Albert Talhoff a reçu la mission de préparer les parties consacrées à l'époque contemporaine. Il serait chargé d'illustrer les années

300 Hedwig Müller relate cette période dans sa biographie : *Mary Wigman, Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Weinheim, Quadriga, 1986, p. 244-246.

301 "Es ist schön wenn man nicht ausserhalb der Geschehnisse bleibt, sondern geholt wird zu solchen Aufgaben. So qualvoll das Festpiel der Olympiade im Kampf um Raum und Gestalt war, so hat es mich doch gefesselt, als Aufgabe. Auch hier, bei diesem neuen Auftrag, der umso ehrenvoller ist, als er dem Führer der Nation selber gilt. Und gäbe es einen Ausgleich im Schaffen, so wäre es ja gut" ; in Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 244.

302 Mario-Andreas von Lüttichau, "Deutsche Kunst und Entartete Kunst : Die Münchener Ausstellung 1937", in Peter-Klaus Schuster (éd.), *Die "Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"*, Munich, Prestel, 1988, p. 83-117.

d'après-guerre par une nouvelle version du *Monument aux morts*, et de mettre en scène l'avènement du nazisme par des défilés de la Jeunesse hitlérienne, de la Ligue des jeunes filles allemandes, des SA et des SS. Mary Wigman aurait pour tâche de remanier l'oeuvre mise en scène au festival d'été de Munich, sept ans auparavant³⁰³.

En dépit de la promotion culturelle que représente ce projet, la chorégraphe est profondément choquée par le ton dictatorial de l'invitation. Ce travail l'oblige à abandonner son école durant deux mois, au moment des examens de fin d'année et du stage d'été, et de renoncer à son enseignement au Centre allemand des maîtres de danse de Berlin. Or, les honoraires que lui proposent le ministère ne lui permettent pas de compenser ce manque à gagner. Elle est d'autant plus blessée que ce procédé, qui favorise les impératifs politiques au détriment de l'encouragement artistique, s'appuie sur un fâcheux précédent. Déjà en juillet 1936, à la veille des Jeux olympiques, la Chambre de théâtre du Reich avait refusé de reconduire les subventions de son quatrième groupe de danse³⁰⁴ : "Mon désespoir vient du fait de comprendre amèrement que pour les choses fondamentales, comme le sont, Dieu le sait, mon travail de groupe, mon école, mes chorégraphies, il n'y a pas d'argent, aucune véritable subvention, tandis que pour les grands spectacles, tout est immédiatement approvisionné"³⁰⁵. Ne sachant comment trancher entre son entreprise privée, qui ne peut fermer, son engagement au Centre allemand des maîtres de danse, et ce "devoir civique", Mary Wigman écrit à Rolf Cunz pour lui demander conseil³⁰⁶. Mais, avant même d'avoir reçu sa réponse, la décision est prise à Munich. Albert Talhoff a interprété l'hésitation de Mary Wigman comme un signe de "mauvaise volonté" et l'a rapportée aux responsables concernés du ministère de la Propagande. Ces derniers n'ont pas apprécié que la chorégraphe ait eu le projet d'envoyer son assistant Hanns Hasting à sa place pour la première réunion de préparation, prévue à Munich le 6 mai. Ils n'ont pas non plus estimé opportune sa proposition de doubler les honoraires qui lui étaient réservés³⁰⁷. Finalement, le jour même où la chorégraphe donne son accord aux autorités du ministère de la Propagande de Munich, elle reçoit un avis lui indiquant que sa contribution n'est plus requise³⁰⁸.

303 Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 245.

304 Voir le chapitre précédent.

305 "Die Verzweiflung liegt bei mir im Erkennen der bitteren Tatsachen, dass für fundamentale Dinge, wie es weiss Gott meine Tanzgruppenarbeit, meine Schule, meine Tänze sind, keine Mittel da sind, keinerlei wirkliche Stützung stattfindet, während für die grossen Schausstellungen sofort Alles beschafft wird" ; in Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 244-245.

306 Lettres de Mary Wigman à Rolf Cunz, les 12 mars et 14 mai 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

307 Elle réclame la somme de 2 500 RM pour couvrir ses frais de séjour à Munich et le manque à gagner de ses cours au Centre allemand des maîtres de danse. Cette somme est honnête, comparée aux 1200 RM que gagne Harald Kreutzberg, au même moment, pour quinze jours de stage au Centre allemand des maîtres de danse. in Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 246.

308 Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 246.

Ce premier conflit avec les responsables culturels nazis révèle deux faits. D'une part, la mise à l'écart de Mary Wigman ne relève pas d'une critique de son art. A l'inverse de ses anciens amis peintres, dont les oeuvres sont réquisitionnées pour l'exposition "d'art dégénéré"³⁰⁹, son art est jugé digne de représenter la culture germanique. D'autre part, la rupture de son contrat souligne un changement notable dans le ton donné à la politique culturelle. Si les organisateurs des manifestations artistiques des Jeux olympiques ont voulu faire appel à des artistes talentueux, ceux du Jour de l'art allemand exigent d'abord un esprit d'obéissance totale de la part de leurs collaborateurs.

La lutte pour rester au centre des événements

Si les hésitations de la chorégraphe peuvent être interprétées par le ministère de la Propagande comme une forme d'insoumission aux impératifs de la collectivité, cette attitude ne constitue pas pour autant un geste d'opposition politique. Les dispositions que Mary Wigman prend au cours du printemps 1937 prouvent au contraire que l'échec munichois redouble son intention de lutter pour rester au centre des événements de la danse en Allemagne. D'une part, au mois de mai, elle demande à bénéficier d'une réduction d'impôts sur les recettes de sa tournée hivernale³¹⁰. Le gouvernement accorde effectivement 3 % de réduction aux artistes dont la qualité du travail se révèle exceptionnelle³¹¹. D'autre part, au mois de juin, elle fait signifier, à la Chambre de théâtre du Reich, qu'elle désire transférer son école à Berlin afin de se consacrer plus amplement à l'éducation des jeunes danseurs du Centre allemand des maîtres de danse³¹². Elle propose de louer sa maison de Dresde et d'en faire un centre de convalescence ou de repos pour les jeunes mères³¹³.

Cette soudaine volte-face surprend de la part d'une personne dont le parcours artistique des deux décennies précédentes a été intimement lié à l'histoire de Dresde. La chorégraphe comprend que le fonctionnement de la vie culturelle est de plus en plus centralisé et que le ministère de la Propagande ne soutiendra plus son entreprise privée. Elle en déduit que le seul moyen de rester au coeur de la vie artistique est de se rapprocher des institutions officielles.

309 On trouve notamment les oeuvres de ses amis de jeunesse, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde et Lasar Segall et de nombreux nus du groupe *Die Brücke* ; in P.K. Schuster, *op. cit.*

310 Courrier de l'agence de concert Ebnert à Rolf Cunz, le 15 mai 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

311 Boguslav Drewniak, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte, 1933-1945*, Düsseldorf, Droste, 1983.

312 La filiale de Berlin est dirigée par Trude Engelhardt depuis le départ de Margarethe Walmann en 1932. Celle-ci, d'origine juive, s'exile en Suède au printemps 1940. Il est probable que l'animosité qu'elle a gardé jusqu'à la fin de sa vie contre Mary Wigman date de l'époque où la chorégraphe a voulu prendre l'école de Berlin pour pied-à-terre. Dans le témoignage qu'elle a livré à Lilian Karina, elle laisse entendre que Mary Wigman aurait exprimé des menaces à son encontre. Lilian Karina, Marion Kant, *op. cit.*, p. 75-76.

313 Courrier interne de la Chambre de théâtre du Reich, adressé le 24 mai 1937 à Rainer Schlösser ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

C'est pourquoi elle souhaite quitter son école de Dresde pour s'installer à Berlin. Le départ de Rudolf von Laban de la Chambre de théâtre du Reich, au cours de l'hiver précédent, renforce sa position dominante sur la danse en Allemagne.

L'attitude du ministère de la Propagande à l'égard des déclarations de la chorégraphe est significative de la radicalisation de la politique culturelle. La demande de réduction d'impôt provoque une certaine confusion dans les bureaux. Bien que le ministère de la Propagande ait la charge d'établir les listes des meilleurs artistes, personne ne semble avoir été habilité à s'occuper de cette question pour les danseurs³¹⁴. Des courriers contradictoires circulent en mai entre l'agence de concert Ebner de Dresde (favorable à l'octroi de la réduction), Rolf Cunz du Centre allemand des maîtres de danse (hostile à cette faveur pour des raisons financières) et M. Keppler du Département du théâtre (sans références suffisantes sur Mary Wigman). Finalement, au début du mois de juin, la demande de la chorégraphe est agréée³¹⁵. Que cette décision ait été prise en dépit du récent incident de Munich montre que la chorégraphe possède de solides appuis à Berlin. Elle confirme surtout l'idée que son art n'est pas menacé. A cet égard, il est intéressant de citer les commentaires posthumes que Mary Wigman ajoute à ses écrits chorégraphiques de jeunesse, dans son livre, *Le langage de la danse*, publié en 1963. A propos du cycle des *Danses d'automne*, celui qui lui vaut d'être reconnue comme artiste "haut placée", elle note : "Ces danses furent créées en une époque d'agitation politique. L'anathème "art dégénéré" m'avait été lancé depuis fort longtemps. Il fallait être prudent en tout. Je n'ai jamais été prudente dans mon travail et j'ai suivi mon chemin comme je l'entendais"³¹⁶. Ce commentaire contredit par les archives, trahit le malaise de l'artiste et son souci de se justifier.

Le déménagement de l'école Wigman à Berlin est plus problématique. La chorégraphe aurait fait connaître ce vœu au ministère de la Propagande, sur le conseil d'un dénommé Dr. Brandt de la Chancellerie. A la fin du mois de juin, un délégué de la Chambre de théâtre du Reich est envoyé en visite à Dresde. A son retour, le chef de la Chambre de théâtre, le Dr. Schlösser, adresse un courrier à Goebbels, dans lequel il lui fait part de ses interrogations. Il estime que le déménagement de l'école Wigman à Berlin est "sans fondement et inutile", pour deux raisons³¹⁷. La première touche à une critique exprimée par Mary Wigman sur la vie culturelle de Dresde. Le "déperissement artistique" de la ville aurait motivé son désir de départ. Loin de voir la proposition de la danseuse de se mettre au service du Centre allemand des maîtres de danse, le Dr. Schlösser se focalise sur ces paroles. Une telle critique n'est pas

³¹⁴ Un peu plus tard, Rolf Cunz donne son approbation pour que le Groupe Klamt soit considéré comme "artistiquement haut placé" (*künstlerisch hochstehend*). Courrier de Rolf Cunz à l'agence de concert Martha Partenheimer, le 10 janvier 1938 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238.

³¹⁵ Correspondances entre Rolf Cunz, Keppler et l'agence de concert Ebner entre le 15 mai et le 2 juin 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

³¹⁶ Mary Wigman, *op. cit.*, p. 80.

³¹⁷ Courrier de Rainer Schlösser à Joseph Goebbels, le 30 juin 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

concevable à ses yeux : "Les grands centres artistiques qui existent, comme Dresde, ne doivent en aucun cas être condamnés à "dépérir" dans l'État national-socialiste"³¹⁸. Mary Wigman ne précise pas à quels événements de la vie de Dresde elle fait référence. Il est vrai que sa remarque intervient au moment où les musées allemands sont définitivement dépossédés de leurs collections modernes. Le second motif du refus du Dr. Schlösser est lié à une autre critique de la chorégraphe. Celle-ci aurait jugé sévèrement la "confusion" (*Verworrenheit*) qui règne au sein des écoles de danse. Les jeunes gens voulant apprendre le métier de danseur seraient confrontés à autant de systèmes éducatifs qu'il n'existe d'écoles. De nouveau, Rainer Schlösser ne supporte pas que la chorégraphe retourne contre les centres de danse allemands la menace de la "décadence", que le régime attribue à l'époque de Weimar. Il rejette surtout l'ambition de la chorégraphe de se placer en "personnalité-guide" de la danse allemande. Ce rôle revient au ministère de la Propagande. Pour cela, il renverse à son tour l'argument de la chorégraphe et décrète que "la confusion et les arriérations des années 1920 n'ont pas été complètement déracinées" de l'école Wigman, et qu'à ce titre, elle n'est pas digne de figurer parmi les centres modèles de la capitale³¹⁹.

Cette accusation n'est pas le fruit d'une critique sur l'art wigmanien. Elle est le résultat d'un rapport de force entre le pouvoir et la danseuse. Comme l'a montré l'épisode de Munich, aucune objection de la part des artistes n'est plus acceptée par les autorités nazies. Le refus du ministère de Propagande d'autoriser le déménagement de l'école Wigman répond à une conjoncture particulière. Le gouvernement doit résoudre une contradiction majeure. Les espoirs de voir surgir un art nouveau, capable d'exprimer l'essence de l'idéal national-socialiste, ont été déçus par l'expérience du théâtre *Thing*. Dans le domaine des beaux-arts, les préparatifs du Jour de l'art allemand ne font que dévoiler un peu plus cet échec. Les oeuvres envoyées par les peintres et les sculpteurs pour la "Première grande exposition d'art allemand" sont affligeantes de médiocrité. Le repli vers le classicisme dont elles témoignent souligne le déficit des oeuvres contemporaines. Hitler, qui s'est octroyé le droit exclusif de désigner les tableaux et les sculptures exposés à la Maison de l'art allemand, hésite encore dans ses choix définitifs, quelques jours avant l'ouverture du musée³²⁰. Ce constat de l'absence d'impulsions neuves est la preuve éclatante de l'échec de la génération d'artistes nés sous le nazisme. Les Thorak et les Breker, dont l'oeuvre débute sous Weimar, se trouvent sans relêve dans un pays condamné à un provincialisme autarcique. Le radicalisme culturel d'Hitler, tel qu'il s'exprime dans son discours inaugural à la Maison de l'art allemand, montre à quel point la propagande est devenue

318 "Diese bestehenden grossen Kunststädte wie Dresden sollen unter keinen Umständen im nationalsozialistischen Staat zum "Absterben" verurteilt sein", courrier de Rainer Schlösser à Mary Wigman, le 8 juillet 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

319 "(...) Die nachweisbaren Verwirrungen und Rückstände der Schule aus den zwanziger Jahren sind nie ganz auszurotten", compte-rendu de la visite de l'école Wigman destiné à Joseph Goebbels, le 30 juin 1937 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 240.

320 P.K. Schuster, *op. cit.*, p. 87.

un instrument indispensable à l'exercice du pouvoir nazi. Elle seule permet d'entretenir le besoin de fascination des masses.

Non seulement les critiques de Mary Wigman sont considérées comme un affront dans un contexte de censure de l'opinion publique mais sa demande est en décalage avec les nouvelles directives politiques. Les désirs personnels des artistes ne trouvent plus d'écho dans un espace culturel tout entier mis au service de l'édification de l'État totalitaire. Rolf Cunz et Rainer Schlösser sont irrités par l'attitude de la chorégraphe, qui se présente fièrement comme le chef de file de la danse allemande et qui ose, au nom de son art, donner son avis sur la politique culturelle de ses supérieurs hiérarchiques. Parmi les vœux de Mary Wigman, ne sont finalement exhaussés que ceux qui correspondent aux besoins de la propagande. Rolf Cunz avait déjà observé, à l'époque de son arrivée à la Scène allemande de la danse, les remarquables talents pédagogiques de la chorégraphe dans le domaine de la danse de groupe³²¹. Son opinion ne change pas après la révision du programme du Centre allemand des maîtres de danse et le remplacement de l'équipe Laban. La lettre qu'adresse le Dr. Schlösser à Mary Wigman, le 8 juillet 1937, confirme les intérêts politiques que le régime nourrit auprès des personnalités artistiques. La chorégraphe se voit notifier un refus du transfert de son école privée à Berlin pour la simple raison que cela serait "regrettable pour le Gau". Mais en contrepartie, elle est invitée à associer son "précieux talent" au semestre d'été du Centre allemand des maîtres de danse³²². Elle ne sort donc pas perdante de ce différend. Bien que son école ne soit pas reconnue comme l'un des centres moteurs de la danse, cette décision lui permet de réaliser son vœu le plus cher : continuer d'influencer l'avenir de la danse en Allemagne.

Une seconde limitation de travail est imposée à Mary Wigman, un an plus tard. Au début du mois de mars 1938, l'ami de la chorégraphe, le régisseur Hanns Niedecken-Gebhard, lui propose de le seconder dans la mise en scène d'*Orphée et Euridice*. Le spectacle est programmé pour la Scène Dietrich-Eckart, dans le cadre du festival d'été annuel de Berlin. D'autres danseurs y participent, comme Afrika Doering, Hertha Feist, Dorothee Günther, Günther Hess, Dore Hoyer et Martha Welsen, ainsi que les assistantes de Mary Wigman : Gertrud Rauh, Ilse Schletter, Drucilla Schroeder et Erika Triebisch³²³. Il ne s'agit pas, cette fois-ci, de ces spectacles de masse politiques, dont Hanns Niedecken-Gebhard est devenu le spécialiste, mais d'un travail artistique autour d'une mise en scène d'opéra. Mary Wigman est séduite par le projet qui répond à ses affinités pour un théâtre tragique et culturel³²⁴. Les

321 Notes de Rolf Cunz adressées au ministère de la Propagande, le 9 juillet 1936 ; BA Potsdam, R.50.01, RMVP, n ° 240.

322 Courrier de Rainer Schlösser à Mary Wigman, le 8 juillet 1937 ; BA Potsdam, R.50.01, RMVP, n ° 240.

323 "Sommer Festspiele Berlin", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, juin-juillet 1938, n° 6/7.

324 Note du 4 mai 1938 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, November 1936-März 1940", n° 83/73/150.

préparatifs sont bien avancés, lorsqu'elle apprend, le premier mai, que Goebbels lui interdit personnellement de poursuivre le projet. D'autres artistes sont visés : trois musiciens solistes, ainsi que le professeur Fritz Stein, directeur musical et directeur de l'Académie nationale de musique³²⁵.

Quoique le renvoi de ces cinq artistes intervienne dans un contexte de censure de la musique de danse, il ne semble pas y être lié³²⁶. De la même façon que pour la censure du spectacle choral de Rudolf von Laban en juin 1936, aucune raison précise n'est invoquée dans cette décision. La désignation simultannée de plusieurs personnalités tendrait à montrer que Goebbels applique une fois de plus sa politique arbitraire de gestion des personnalités artistiques³²⁷.

Dans le cas de Mary Wigman, les précédentes incartades de la chorégraphe à Munich et ses projets de déménagement ont probablement pesé dans la décision du ministre de la Propagande. Par ailleurs, à cause des nombreuses altercations entre Goebbels et Leni Riefenstahl, on sait que ce dernier nourrit une certaine jalousie à l'égard des femmes entreprenantes et douées d'un sens professionnel aigu³²⁸. Mais, certains critères artistiques ont probablement eu une influence. Une note rédigée en juillet 1937 dans ses carnets met particulièrement bien en lumière ses goûts en matière de danse : "L'Ufa fait un film de danse. Je refuse que la danse philosophique de Palucca, de Wigman et d'autres soit mise au premier plan. La danse doit être légère et montrer de beaux corps de femmes. Cela n'a rien à voir avec la philosophie"³²⁹. Ce n'est pas la première fois que le ministre de la Propagande souligne sa préférence pour le ballet de divertissement. On connaît son penchant pour les ballerines du Deutsche Oper³³⁰. Mais il semble marquer plus nettement son dédain pour la danse de concert

325 Note du 1er mai 1938 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n° 83/73/145.

326 La censure de la musique de danse a pour but de favoriser l'émergence d'un répertoire spécifiquement allemand dans la danse. Elle fait suite aux décrets de la Chambre de musique du Reich de la mi-décembre 1937 destinés à protéger "la vie culturelle contre l'introduction de musiques indésirables et nuisibles". Franz Büchler, chef du département de danse, est nommé par Rainer Schlösser pour faire appliquer ces décisions. Son travail débouche au printemps 1939 sur un processus d'épuration et de standardisation de la danse de société, accrédité par les présidents des Chambres de musique et de théâtre (le swing et tout ce qui a trait aux "danses exotiques" est interdit ; la valse, le foxtrott et le tango sont les seules danses "internationales" reconnues). Dans le domaine de la danse artistique, ce contrôle se traduit par de nombreuses modifications des programmes saisonniers des agences de concert privées et des théâtres municipaux. C'est le cas du théâtre municipal de Sarrebruck, dont une partie du programme de danse de la saison 1938-1939 est refusé. Le ballet *Le diable au village* de Franz Lhotka, reconstruit par Pino Mlakar, est critiqué pour ses "sonorités expressionnistes" et son "usage inadéquat des idées de Bartok et de Strawinsky".

327 Une recherche sur les raisons du renvoi du Professeur Fritz Stein permettrait sans doute d'éclairer le geste du ministre de la Propagande.

328 Voir à ce propos le film de Ray Müller.

329 "Ufa macht Tanzfilm. Ich inhibiere, dass dabei der philosophische Tanz der Palucca, Wigman und Anderer in den Vordergrund tritt. Tanz muss beschwingt sein und schöne Frauenkörper zeigen. Das hat mit Philosophie nichts zu tun", note du Journal de Joseph Goebbels, le 27 juin 1937 ; Elke Fröhlich (éd.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Munich, Sauer, 1987.

330 A propos de l'autorisation spéciale qu'il accorde à la danseuse Eugenia Nikolaieva et de son amitié avec les soeurs Höpfner, voir le chapitre 1 de cette partie.

soliste. L'intériorité qui se dégage de ce genre est à ses yeux "trop intellectuelle". Lors de la projection d'un film en 1935, il avait déjà affublé Marianne Vogelsang, l'assistante de Gret Palucca, de cet adjectif³³¹. Ce point de vue ne signifie pas qu'il soit opposé par principe au genre moderne. Les autres chorégraphes modernes, qui collaborent à *Orphée et Euridice*, ne sont pas gênés dans la préparation du spectacle. Dorothee Günther reçoit en particulier une subvention de 3 700 RM pour son travail, ainsi que 1 000 RM pour les costumes³³². Goebbels a par ailleurs des affinités pour le genre rythmique tel qu'il est pratiqué à l'école Jutta Klamt de Berlin, puisque ses propres filles y suivent régulièrement des cours en 1938³³³. La position qu'il a adoptée vis-à-vis de la danse, au lendemain des Jeux olympiques, semble donc se confirmer. Le ballet est son art de représentation favori et la danse moderne lui convient tant qu'elle reste dans les limites d'un mode gymnique, capable de se soumettre aux besoins de la propagande.

L'insensibilité de Goebbels au "pathos wigmanien" et son irritation face aux velléités de grandeur de la chorégraphe ont donc probablement influencé son geste de censure du printemps 1938. Fidèle à ses humeurs changeantes, le ministre de la Propagande ne s'en tient cependant qu'à une interdiction provisoire. Cet épisode est sans conséquence sur la liberté de mouvement et le travail de Mary Wigman. La danseuse continue d'enseigner au Centre allemand des maîtres de danse jusqu'au semestre de l'été 1940³³⁴. Elle poursuit également ses tournées de soliste jusqu'au printemps 1940, collaborant à nouveau avec l'organisation des loisirs "La force par la joie"³³⁵. Sa tournée de l'hiver 1938-1939 la mène dans d'innombrables villes allemandes (Bamberg, Breslau, Düsseldorf, Francfort, Fribourg, Nuremberg, Stuttgart, etc.), ainsi qu'en Silésie, en Suisse et en Autriche. Son programme comprend encore quatre nouvelles créations (*Danse de la princesse de la clarté*, *Danse de la princesse des ténèbres*, *Grâce*, *Danses sur des chants populaires polonais*)³³⁶. Enfin, en février 1939, à la veille de la guerre, elle obtient une autorisation pour un voyage touristique à Paris³³⁷.

L'attente de la guerre

La mise à l'écart de la chorégraphe des manifestations officielles du régime affecte toutefois son comportement. Après *Orphée et Euridice*, elle semble avoir renoncé à lutter coûte

331 Note du 7 novembre 1935 ; in Elke Frölich (éd.), *op. cit.*

332 BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238.

333 Joseph Goebbels a probablement été influencé favorablement par le livre de Jutta Klamt, *Vom Erleben und Gestalten*, publié en 1936, et que la danseuse lui envoie en janvier 1937 ; BDC, RKK, dossier Jutta Klamt, n° 2200/0287/02.

334 La revue officielle du Département de danse, le *Deutsche Tanz-Zeitschrift*, publie chaque semestre la liste des professeurs enseignants au Centre allemand des maîtres de danse.

335 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tanzabende. Programme".

336 Hedwig Müller, *op. cit.*, p. 250.

337 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n° 83/73/145.

que coûte pour se maintenir au centre des événements de la danse. Elle abandonne ses agendas annotés dans un style télégraphique et se lance dans la rédaction d'épais cahiers, où se côtoient pêle-mêle souvenirs d'enfance, commentaires sur la situation de l'Allemagne, remarques sur la vie de son école et sur ses travaux chorégraphiques, récits de rencontres amicales, etc. Cependant, ce retrait dans une vie moins officielle et plus intime ne signifie pas que Mary Wigman prenne une distance critique à l'égard du régime. A cette époque, elle s'identifie encore totalement au destin de l'Allemagne nazie et n'établit pas de distinction entre son pays et le régime qui le dirige. Son admiration pour Hitler reste entière. Elle continue de souligner chaque année dans ses carnets sa date d'anniversaire, le 20 avril, et, à partir de 1938, elle écoute systématiquement ses discours à la radio (qu'elle commente d'exclamations admiratives). Ses réactions aux événements qui jalonnent les années d'avant-guerre révèlent en réalité un personnage de plus en plus passionné par l'avenir de son pays, très différent de celui de sa jeunesse.

Les signes de cette évolution sont nombreux. Par exemple, Mary Wigman suit de près la campagne qui entoure le référendum sur l'Autriche au moment de l'*Anschluss* en mars 1938. Comme pour découvrir cette nouvelle région de la "grande Allemagne", elle se rend par deux fois, en août 1938 et 1939, au festival de musique de Salzbourg. Elle s'intéresse également au sort des Allemands des Sudètes, visite en mai 1938 à Dresde une exposition qui leur est consacrée et se réjouit de l'occupation des Sudètes par l'armée allemande en octobre 1938. Elle observe à cette occasion "les colonnes de militaires [formant] une longue chaîne d'acier grise, inexorable"³³⁸ qui défilent en Allemagne. Quelques mois plus tard, le 16 mars 1939, elle juge que la création du protectorat de Bohême-Moravie et l'arrivée des troupes allemandes à Prague sont des "événements formidables". Elle dit avoir eu ce jour-là une "soirée de danse splendide" à Francfort³³⁹.

Le destin des Juifs allemands la laisse en revanche plus silencieuse. Si elle remarque le 20 juin 1938, à Berlin, une "chasse aux Juifs"³⁴⁰, elle ne dit rien, à la mi-novembre, époque de son anniversaire, sur la Nuit de cristal et l'incendie des synagogues perpétré dans toutes les villes allemandes. Mary Wigman est toute entière absorbée par les menaces de guerre. Fidèle à sa vision expressionniste du monde, elle les regarde monter comme s'il s'agissait d'une catastrophe naturelle. Elle est à l'affût des moindres signes climatiques ou paysagers, capables de confirmer ou de conjurer ses angoisses. Ses carnets rappellent certains thèmes abordés par

³³⁸ "Militärkolonnen (...). Ein eiserngraue Kolonne hinter der anderen", notes du 17 et du 20 septembre 1938 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n° 83/73/145.

³³⁹ "tolle Geschehnisse ! (...) Tanzabend herrlich !", note du 16 mars 1939 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n° 83/73/145.

³⁴⁰ "Judenhetze in Berlin", note du 20 juin 1938 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n° 83/73/145.

Ernst Jünger dans son roman *Orage d'Acier*³⁴¹. Le 3 septembre 1938, peu de temps avant la conférence de Munich, elle écrit : "Déclin mondial ou nouvelle genèse ? Atmosphère catastrophique également dans la nature (...). Personne n'en parle, mais cela se lit sur tous les [visages] : la guerre"³⁴². Certes, elle se réjouit des accords de paix. Mais lors de sa dernière tournée en Suisse, en avril 1939, qui se révèle être "une banqueroute", la chorégraphe n'apprécie pas le ton "excité contre l'Allemagne" qui règne dans le pays et s'indigne de ne pouvoir trouver un seul journal allemand à Bâle.

Lorsque la guerre éclate, le 3 septembre 1939, après l'invasion de la Pologne par les troupes allemandes, la danseuse est en vacances dans sa retraite montagnarde de Karlstein. Elle voit l'agitation s'emparer de la nature toute entière : "La montagne est sombre, le silence menaçant. Des masses de nuages noirs sont immobiles depuis des heures (...). L'inconcevable est devenu réalité. Nous avons la guerre. Guerre avec la Pologne et guerre avec l'Angleterre et la France. 1914 encore une fois ? Les hommes de la montagne sont tous partis, ils ont été appelés cette nuit (...). Les uns après les autres, tous quittent la montagne, et même les animaux, les chevaux et les mulets (...). Seulement les mouches n'ont pas besoin d'aller à la guerre"³⁴³. Dès ce jour, tout dans son attitude dénote une mobilisation guerrière. Elle estime "juste" le rationnement des vêtements et de la nourriture. Elle approuve entièrement la campagne de Pologne. Ainsi note-t-elle à propos de Dantzig : "Si l'on croit à un État, si l'on reconnaît le concept de l'appartenance à un peuple, alors on ne doit pas maudire l'attitude allemande. Danzig et le corridor, cela devait être réglé. J'aime Danzig, cette ville merveilleuse, chaque fois que j'avais à traverser le corridor, je prenais conscience de cette absurdité géographique"³⁴⁴. Le 10 septembre, l'engagement de Mary Wigman dans l'effort de guerre est total : "Il ne doit plus y

341 Mary Wigman pose comme Ernst Jünger un regard esthétique sur la réalité de la guerre. Ses allusions aux colonnes militaires qu'elle voit défiler sur les routes allemandes ne sont pas différentes de ce que l'écrivain relate lui-même : "La guerre est belle parce qu'elle crée de nouvelles architectures, comme celle des grands tanks, des escadrons d'avions aux formes géométriques, des spirales de fumée qui s'élèvent des villages en flamme, et bien d'autres choses" ; cité par Peter Reichel, p. 24.

342 "Weltuntergang oder Neue Schöpfung ? Katastrophenstimmung auch in der Natur (...). Kein Mensch spricht davon und auf jedem (Gesicht ?) steht es geschrieben : Krieg", note du 3 septembre 1938 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, November 1936, Juli 1937-März 1940", n° 83/73/150.

343 "Der Berg ist dunkel, das Schweigen bedrohlich. Schwarze Wolkenmassen stehen seit Stunden unbeweglich (...). Das Unbegreifbare ist Wirklichkeit geworden. Wir haben Krieg. Krieg mit Polen, und Krieg mit England und Frankreich. 1914 noch einmal ? Die Männer des Berges sind alle fort, sie wurden Nachts gerufen (...). Einer nach dem anderen hat den Berg verlassen, und mit (...) gingen die Tiere, die Pferde, und die Maulesel (...). Alle Muckel braucht nicht mit in den Krieg", note du 4 septembre 1939 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, November 1936, Juli 1937-März 1940", n° 83/73/150.

344 "Wenn man an einem Staat glaubt, wenn man den Begriff der Volksangehörigkeit erkennt, dann darf man die deutsche Haltung nicht verdammen. Danzig und der Korridor - das musste geregelt werden. Ich liebe Danzig, diese wunderschöne Stadt. Jedesmal wenn ich den Korridor durchfahren habe, kam mir dieser geographische Irrsinn zum Bewusstsein", note du 4 septembre 1939 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, November 1936, Juli 1937-März 1940", n° 83/73/150.

avoir de question, il ne doit plus y avoir de critique, une seule chose compte : une attitude correcte, une attitude allemande"³⁴⁵.

Les mois de l'automne réveillent en elle une inspiration créatrice. Elle consacre quelques poèmes au sacrifice des jeunes soldats et interroge les Nornes des légendes germaniques sur le rapport de son art avec les événements du présent : "Si je n'avais pas déjà créé une fois le *Chant du destin*, je devrais le faire maintenant (...). Qui tisse le vêtement du temps ? L'Europe trouvera-t-elle la paix ou devra-t-elle se saigner ? Est-ce que la sombre prophétie de Spengler du déclin de l'Occident doit se réaliser (...) ? Qui connaît la vérité, qui sait l'avenir ? Ce qui va arriver doit être porté. Tout le monde ne le pourra pas. Pour en être capable, il faut dire oui"³⁴⁶. Mary Wigman se range d'emblée parmi les Allemands du "peuple des héros" (*Herrenvolk*) d'Hitler. Son "oui" se traduit, entre autres, par une soirée de danse, le 22 novembre 1939, à la Maison de la Comédie de Dresde, au bénéfice de la Croix rouge allemande, et par une nouvelle recherche chorégraphique, qui deviendra en 1942, le double solo *Soit calme mon coeur* et *Réjouis-toi mon coeur*.

Le printemps 1940, avec l'extension du front à l'Ouest, voit la chorégraphe au comble de l'euphorie. Sa croyance en la prophétie de Spengler, associée à son sens expressionniste de l'observation, débouche sur une véritable esthétisation de la réalité. La guerre prend sous ses yeux l'aspect d'un feu d'artifice, chaque jour plus aveuglant. Elle se laisse influencer par les documentaires de guerre (les *Wochenschau*), diffusés au cinéma par le ministère de la Propagande, qui présentent, semaine après semaine, l'avancée rapide et puissante de la *Wehrmacht* en Hollande, en Belgique et en France. La victoire sur la France correspond au point le plus haut de la campagne de propagande de Goebbels. Les films, largement axés sur le culte du *Führer*, ont pour but de sécuriser la population. Le 14 juin 1940, Mary Wigman note dans ses carnets : "Ce matin, les troupes allemandes sont entrées dans Paris; sur la capitale française ondule le drapeau de guerre allemand. Victoire !!!". Le 18 juin, elle ajoute : "Cinéma. Actualités de la semaine : "Invasion de la France". Fantastique, magnifique, terrible. Quand attaque-t-on l'Angleterre ?". Puis elle écrit, le 25 juin 1940, trois jours après la signature de l'armistice : "Actualités de la semaine : "Défilé victorieux à travers la France". Encore plus gigantesque, plus bouleversant que les précédents. Images d'une beauté fantastique, la beauté de l'horreur... Rouen en flamme ! (...) Au milieu de la fumée, son emblème toujours visible, la

345 "Es darf keine Frage mehr geben, es darf keine Kritik mehr geben, es gibt nur noch das Eine : eine anständige, eine deutsche Haltung", note du 10 septembre 1939 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, November 1936, Juli 1937-März 1940", n° 83/73/150.

346 "Hätte ich nicht das Schicksalslied schon einmal geschaffen, ich müsste es jetzt tun (...). Wer webt am Gewand der Zeit ? Wird Europa den Frieden finden, oder muss es sich verblüten ? Soll Spenglers dunkle Prophezie um den Untergang des Abendlandes Wirklichkeit werden ? (...) Wer kennt die Wahrheit, wer weiss um die Zukunft ? Was kommt muss getragen werden. Nicht alle werden es können. Um es zu können, muss man ja sagen", note du 6 octobre 1939 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, November 1936, Juli 1937-März 1940", n° 83/73/150.

splendide cathédrale. Elle aura été sauvée et les soldats allemands la protègent de la destruction"³⁴⁷.

Cette dernière remarque ne laisse-t-elle pas entendre que Mary Wigman associe l'avancée allemande en Europe à une progressive victoire de la *Kultur* sur la Civilisation ? On comprend ainsi la raison de tant de passion. Les soldats de la Wehrmacht ne font que prolonger le combat que la chorégraphe a mené toute sa vie à travers son art : reconquérir un espace de culture sacré et organique dans un monde dominé par la civilisation profane de la technique. En septembre 1940, dans sa retraite de Karlstein, elle note, alors que les bombardements aériens au dessus de Berlin font leurs premières victimes civiles : "Poésies : (...) Soleil, lune, étoiles, brouillard, vent ? Le thème éternel, ne jamais mourir, toujours renaître. Quel miracle ! Dans ta respiration, dans ta chaleur, dans ton amour - Soleil"³⁴⁸. Avec la guerre, la culture allemande a trouvé le chemin de son ascension vers le zénith. La danseuse s'en remet entièrement à ce destin.

b. Gret Palucca : *Danse claire*

Comme Mary Wigman, les difficultés auxquelles Gret Palucca est confrontée sous le Troisième Reich n'infléchissent aucunement son conformisme politique. Son attitude est néanmoins très différente de celle de sa consœur. Au lieu de revendiquer le premier rôle envers et contre tout, elle évite la confrontation et adopte un comportement souple en toutes circonstances. Et pour cause, car son statut civique ne lui permet pas théoriquement de poursuivre une carrière sous le Troisième Reich. La danseuse est considérée comme "demi-juive" par les autorités nazies. Le questionnaire de la fonction publique qu'elle remplit en juillet 1933 est incomplet. Sa famille n'est pas seulement de religion évangélique, mais serait également gréco-juive par son père, Max Paluka³⁴⁹. Apparemment, ce fait n'est révélé qu'en 1936³⁵⁰. Entre-temps, les lois de Nuremberg de septembre 1935 ont permis aux nazis de préciser leur définition de la judéité et d'en hiérarchiser les différents degrés d'ascendance sur

347 "Heute Morgen sind die deutschen Truppen in Paris eingezogen ; über der Stadt Frankreichs weht die deutsche Kriegsflagge. Sieg !!!", "Kino Wochenschau : Generalangriff auf Frankreich. Fantastisch, grossartig, entsetzlich. Wann wird es gegen England gehen ?", "Wochenschau : "Siegeszug durch Frankreich"... noch gigantischer, erschütternder als die vorherigen. Bilder fantastischer Schönheit, der Schönheit des Grauens... Rouen in Flammen ! (...) Im dichten Gnad, immer wieder sichtbar das Wahrzeichen, die herrliche Cathedrale. Sie wurde gerettet und deutsche Soldaten halfen sie vor der Zerstörung retten", notes du 14, 18 et 25 juin 1940 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, März 1940-Juli 1941", n° 83/73/154.

348 "Gedichte : (...) Von Sonne, Mond, Sternen, von Regen, Nebel und Wind ? Das ewige Thema, nie sterbend, immer wieder erwachend... Welch ein Zauber. In deinen Atem, Wärme, in deiner Liebe- Sonne", note du mois de septembre 1940 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, März 1940-Juli 1941", n° 83/73/154.

349 Questionnaires de la fonction publique de Gret Palucca, le 13 juillet 1933 (StdA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1401) et le 19 avril 1944 (BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16).

350 Elle prend néanmoins un premier rendez-vous avec Hans Hinkel en septembre 1933 ; BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16.

une échelle extrêmement précise. Toujours est-il qu'en 1936, à l'époque où l'ensemble des "demi-juifs" d'Allemagne ont l'obligation de s'inscrire dans la Ligue Paulus (l'Association des chrétiens non Aryens)³⁵¹, Gret Palucca échappe à la censure et obtient une "autorisation spéciale" (*Sondergenehmigung*) pour continuer de danser. Celle-ci lui est accordée le 20 décembre par Hans Hinkel, responsable de la politique raciale de la Chambre culturelle du Reich³⁵². Plusieurs facteurs ont pu jouer en sa faveur³⁵³. Le fait que son père ait combattu dans l'armée allemande durant la première guerre mondiale est une première raison³⁵⁴. L'admiration que certains cercles SS semblent lui vouer est également un élément déterminant³⁵⁵.

Entre exception et opportunisme

Cette autorisation spéciale est toutefois assortie de contraintes. Gret Palucca doit renouveler tous les six mois sa demande d'autorisation spéciale, sachant que sa validité peut être annulée à tout moment. La participation aux manifestations officielles du Parti, de l'État ou des municipalités lui est interdite³⁵⁶. Les Jeux olympiques de 1936 couronnent donc sa dernière apparition dans une manifestation officielle. Son champ d'activité est limité par la suite à des représentations théâtrales indépendantes, organisées par des agences de concert privées³⁵⁷. Dans les années d'avant-guerre, deux faits nouveaux alourdissent ce statut précaire. S'ils contribuent à réduire un peu plus l'espace d'action de la danseuse, ils ne l'empêchent cependant pas de continuer de danser jusqu'au bombardement américain sur Dresde, en février 1945³⁵⁸. En décembre 1937, lors de l'une de ses conférences de presse, Goebbels ordonne que les articles de journaux consacrés aux spectacles de Gret Palucca soient réduits à un maximum de quarante lignes³⁵⁹. Hans Hinkel est chargé de faire appliquer cette décision. En janvier 1939, il

351 Völker Dahm, *Das jüdische Buch im Dritten Reich*, Francfort, Buchhandler Vereinigung, 1979, p. 78.

352 Courrier d'Hans Hinkel à Gret Palucca, le 30 décembre 1936 ; BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16.

353 Gret Palucca n'est pas la seule danseuse, ni la seule artiste d'origine juive (parmi elles, le musicien Leo Blech) ou demie-juive à obtenir une autorisation spéciale. Ces exceptions font partie de la politique générale de "déjudaïsation" (*Entjudung*) de la Chambre culturelle du Reich. Une liste d'une soixantaine de personnes est établie par la Chambre de théâtre du Reich, le 13 mars 1937. D'autres listes sont dressées le 9 juin 1938, en avril 1941, et le 19 juillet 1943 ; BDC, RKK, n° 0002/03. Voir également Marion Kant, Lilian Karina, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996.

354 Questionnaire de la fonction publique de Gret Palucca, le 13 juillet 1933 ; StA Dresden, Rat zu Dresden Schulamt, n° 1401.

355 *Schwarze Korps*, juin 1936.

356 Courrier d'Hans Hinkel à Gret Palucca, le 30 décembre 1936 ; BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16.

357 Ceci signifie qu'elle peut danser dans un théâtre municipal dans le cadre d'une soirée ou d'une tournée prise en charge par une agence de concert ; l'agence Hans Adler de Berlin joue ce rôle.

358 Elle obtient même l'autorisation d'effectuer une tournée en Suisse dans la ville de Bern à l'automne 1941. Courrier de l'ambassade d'Allemagne au ministère des Affaires étrangères, le 18 octobre 1941 ; Marion Kant, Lilian Karina, *op. cit.*, document 85, p. 232.

359 On se souvient des remarques critiques du ministre sur le style "trop intellectuel" de la danseuse. Courrier du Bureau de la presse culturelle au Bureau du ministère de la Propagande d'Oldenburg, le 4 février 1938 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 1421.

répète à l'ensemble des directions régionales du ministère de la Propagande leur devoir de surveillance et, jusque 1943, rappelle plusieurs fois à l'ordre des journaux trop prolixes sur la danseuse³⁶⁰. Enfin, l'école Palucca de Dresde est fermée le 31 mars 1939. La danseuse avait obtenu d'Hans Hinkel l'autorisation de former uniquement jusqu'au diplôme de fin d'étude, les élèves entrés avant fin 1936³⁶¹. Cet accord arrive à son terme à cette époque (il est cependant prévu que l'école sera réouverte le 1er septembre 1939 sous la direction de ses collègues, Eva Glaser et Adolf Havlik³⁶²).

Le comportement adopté par Gret Palucca face à ce traitement est étonnant. Loin de s'associer au sort des victimes de l'antisémitisme ou de témoigner d'un prudent retrait, elle abonde au contraire dans le sens de la politique culturelle du régime et poursuit imperturbablement ses activités de danseuse indépendante. Elle invite à ses spectacles son protecteur et oppresseur, Hans Hinkel³⁶³. Dans un courrier qu'elle lui adresse personnellement le 15 janvier 1937, elle le remercie "de tout coeur" de lui avoir accordé l'autorisation de continuer de danser³⁶⁴. Sa correspondance avec la Chambre de théâtre du Reich est particulièrement assidue en 1944 durant les mois de la guerre totale. Elle règle sa cotisation annuelle de 1944³⁶⁵ et demande, par l'intermédiaire de son agence de concert, à bénéficier d'une autorisation pour que sa femme de ménage soit exemptée du Service du travail obligatoire³⁶⁶. Elle prétexte que son aide lui est indispensable pour préparer les tournées de l'année suivante. En novembre 1944, elle réclame enfin d'être inscrite sur les listes d'exception, qui désignent les artistes exemptés de travail dans les usines d'armement³⁶⁷.

Regardés à la lumière de ce parcours, les choix de Gret Palucca des années 1933-1936 apparaissent soudainement sous un jour plus contrasté. Comment comprendre l'alliance avec Mary Wigman et l'entrée de l'école Palucca, dès l'été 1933, dans les organismes de la "mise au pas", autrement que comme la volonté de se placer derrière une ombrelle protectrice ? L'envoi de Marianne Vogelsang comme enseignante au stage national de Rangsdorf, l'application stricte du décret n°48 et les invitations de spectacle, régulièrement adressées à Hans Hinkel, ne sont-ils

360 Correspondances d'Hans Hinkel entre janvier 1939 et novembre 1943 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 1421.

361 Courrier d'Hans Hinkel au ministère de la Propagande de Saxe, le 20 janvier 1939 ; StA Dresden, RMWEV, n° 18264.

362 Courrier de l'école Palucca au ministère de l'Éducation de Saxe, le 15 avril 1939 ; StA Dresden, RMWEV, n° 18264.

363 Son dossier du BDC contient notamment celles du 23 octobre 1936 et du 21 octobre 1937 ; BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16.

364 Courrier de Gret Palucca à Hans Hinkel, le 15 janvier 1937 ; BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16.

365 Courrier de Gret Palucca à la Chambre de théâtre du Reich, le 25 mars 1944 ; BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16.

366 Courrier de l'agence de concert Hans Adler à la Chambre de théâtre du Reich, le 20 avril 1944 ; BDC, RKK, dossier de Gret Palucca, n° 2703/0189/35, n° 2200/0428/16.

367 Courrier d'Hans Hinkel à Gret Palucca, le 24 septembre 1944 en réponse à la lettre de Gret Palucca du 17 septembre 1944 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 1421.

pas autant de gestes cherchant à prouver le bon vouloir de la danseuse ? La défense de la germanité du style de Gret Palucca, à laquelle se livre Will Grohmann en 1935, n'a-t-elle pas également l'allure d'un soutien complice³⁶⁸ ? Il écrit lui-même à la Chambre de théâtre du Reich en 1938 pour obtenir des éclaircissements sur les lieux de spectacles autorisés pour son amie³⁶⁹. Le renvoi de Tille Rössler, en avril 1933, et le recensement des élèves juives adressé en mai 1937 à la municipalité de Dresde, témoignent enfin d'un zèle qui laisse sans voix³⁷⁰.

L'œuvre chorégraphique de Gret Palucca semble par ailleurs rester fidèle à l'inspiration fantaisiste et abstraite des années 1920. Les quelques articles qu'elle écrit à l'occasion des festivals de 1934 et 1935 et des Jeux Olympiques sont plutôt anecdotiques, comparativement aux discours démonstratifs de Mary Wigman. La danseuse n'y tient aucun propos politique. Son credo artistique consiste à favoriser, dans ses créations, "la joie pure de la danse pure"³⁷¹. De fait, ses solos sont centrés sur des thèmes lumineux (*Danses claires, Danse du sud*), et des rythmes légers et joyeux (*Allegretto, Adagio, Capriccio, Presto*). Les seules traces d'un conformisme artistique concernent les accompagnements musicaux. Bartok et Schönberg disparaissent de ses programmes au profit de Bach, Beethoven, Brahms et Mozart (avec un net penchant pour les valse de Richard Strauss) et de musiques inspirées des folklores nationaux (Dvorak)³⁷². Le style lisse et dénué de profondeur tragique de Gret Palucca, si différent de celui de Mary Wigman, n'ajoute-t-il pas une facette supplémentaire à son opportunisme ³⁷³?

L'obstination dont témoignent chacune à leur façon Mary Wigman et Gret Palucca ne peut se comprendre sans considérer leur attachement pour la culture allemande. Certes, les deux artistes entendent préserver leurs privilèges acquis dans la première moitié des années 1930. Mais l'ambition de carrière ne suffit pas à expliquer le point de non retour qu'elles atteignent à l'époque du durcissement idéologique du régime. La convergence des intérêts, réelle au moment des Jeux olympiques, apparaît en effet moins évidente. Paradoxalement, les deux danseuses n'en tirent aucune conclusion sur leurs rôles respectifs dans la vie artistique du régime. Cela ne signifie-t-il pas qu'elles continuent de partager avec celui-ci une même motivation culturelle, à savoir le combat de la *Kultur* contre la Civilisation ? L'aveuglement dont elles témoignent ne peut être interprété ni comme une forme de naïveté, ni comme un calcul cynique.

368 Olaf Rydberg (pseudonyme de Will Grohmann), *Die Tänzerin Palucca*, Dresde, Carl Reissner, 1935.

369 Courrier de Will Grohmann à M. Vossler, le 8 janvier 1938 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 1421.

370 Voir le chapitre 3 de notre première partie.

371 "die reine Freude am reinen Tanz" ; Gret Palucca, "Zu meinen Tänzen", in *Die Musik*, janvier 1934, p.284. Voir également, "Ich Improvisiere !", in *Der Tanz*, 1935, n° 12, p. 4-5, ainsi que "Gedanken und Erfahrungen", in Rudolf von Laban (éd.), *Deutsche Tanzfestspiele 1934*, Dresde, Carl Reissner, 1934, p. 10-12.

372 On trouvera la liste des solos créés par Gret Palucca entre 1922 et 1936 dans Olaf Rydberg, *op. cit.*, p. 49-50.

373 Les archives privées de la danseuse, récemment ouvertes à l'Académie des beaux-arts de Berlin, permettront sans doute d'éclairer son parcours.

Il souligne seulement combien le "camarade du peuple" (le *Volksgenosse*) domine l'artiste à cette époque.

2. L'art total au service de la guerre totale

L'éclatement de la Seconde guerre mondiale offre de nouvelles perspectives à la politique culturelle du Troisième Reich, qui devient synonyme de propagande de guerre. La notion de "performance créatrice" permet aux nazis de faire le lien entre l'art et la guerre. Parce que le travail est conçu dans l'idéologie comme une activité créatrice, la guerre est aussi considérée comme une oeuvre d'art totale et les activités artistiques comme une participation directe à celle-ci³⁷⁴. La politique culturelle de la danse est entièrement repensée à partir de cette époque. La mission qui lui est assignée est identique à celle qu'impose le ministère de la Propagande aux autres arts. Il s'agit désormais de servir les objectifs militaires, au même titre que n'importe quelle branche des forces armées³⁷⁵.

Les documents dont on dispose sur la politique culturelle de la danse de cette époque sont lacunaires³⁷⁶. Ils permettent néanmoins d'ébaucher quelques grandes lignes. Les orientations données à la danse sont rythmées par les trois grandes phases de la guerre : la guerre éclair (1939-1941), la campagne russe (1941-1942) et la guerre totale (1943-1945). La guerre éclair correspond essentiellement à une phase de mobilisation des artistes. Tandis que l'on restaure les compagnies classiques de théâtre dans leur rôle de représentation et de divertissement, on reconvertit les troupes libres en envoyant les plus engagées d'entre elles répandre la "culture allemande" dans les nouveaux territoires occupés. Cette époque de réévaluation des fonctions culturelles de la danse voit naître de façon inédite les conflits de pouvoir entre les partisans du ballet classique et ceux de la danse moderne. Elle met en évidence la persistance du fonctionnement polycratique des institutions culturelles. Avec la campagne russe, qui correspond à l'apogée et au déclin des conquêtes allemandes, la danse est tour à tour associée aux projets de domination culturelle de la "Grande Allemagne", puis emportée dans une phase de contrôle et de censure très stricte. Enfin, avec la fuite en avant du régime dans la guerre totale, à partir de février 1943, la danse est intégrée au processus d'autodestruction du régime. Pendant qu'une partie du milieu artistique est envoyé dans les usines d'armement,

374 Le message que Ludwig Körner, le nouveau président de la Chambre de théâtre du Reich, adresse aux danseurs en octobre 1939 illustre cette logique. Il les invite à participer à l'oeuvre du secours hivernal (*Winterhilfswerk*) de l'hiver 1939-1940 : en témoignant de leur "volonté de sacrifice", les danseurs contribueront à "renforcer la nation" ; Ludwig Körner, "Berufskameraden !", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, novembre 1939, n°11, p. 1.

375 Sur la politique culturelle du ministère de la Propagande durant la guerre, voir David Welch, *The Third Reich. Politics and Propaganda*, Londres, Routledge, 1993, p. 90-125.

376 Les bombardements de Berlin, en 1943-1944, ont détruit une grande partie des archives centrales de la Chambre culturelle du Reich.

d'autres groupes entretiennent auprès de la *Wehrmacht* l'espoir d'un monde nouveau. Il faudra attendre la fin officielle de la seconde guerre mondiale, le 8 mai 1945, pour que les danseurs cessent leur collaboration avec le Troisième Reich.

a. La guerre éclair et la mobilisation des artistes

Les succès militaires de l'Allemagne durant les premiers mois de la guerre sont accompagnés d'un optimisme culturel, qui se traduit par un regain d'intérêt pour l'expérimentation artistique. C'est dans ce contexte que le metteur en scène Hanns Niedecken-Gebhardt est sollicité par le ministère de la Propagande pour relancer les activités artistiques du Centre allemand des maîtres de danse. Il s'accorde avec Goebbels pour transformer ce centre en Académie de danse et pour créer en son sein une compagnie de danse officielle, la Scène allemande de la danse³⁷⁷. La nouvelle académie est ouverte le 1er avril 1940. Elle est directement placée sous l'autorité du ministère de la Propagande (et non plus sous la tutelle de la Chambre de théâtre du Reich, comme c'était le cas jusqu'alors)³⁷⁸.

La danse au théâtre : conquête et divertissement populaire

En rompant avec la logique idéologique de Rolf Cunz, son prédécesseur, et en rendant une dimension artistique à cet organisme, Hanns Niedecken-Gebhardt répond parfaitement aux objectifs de la propagande de Goebbels³⁷⁹. La création artistique doit désormais faire écho aux succès militaires de l'Allemagne sur le front de l'Ouest. Après avoir servi les manifestations idéologiques de l'avant-guerre, la danse doit reprendre son rôle d'art d'apparat. C'est ce que signifie le ministre de la Propagande lorsqu'il note dans ses carnets que "Hanns Niedecken-Gebhardt semble être l'homme qu'il nous faut. Pas de vision dansée du monde"³⁸⁰. Le metteur en scène entend faire de la Scène allemande de la danse une compagnie modèle, chargée de répandre la culture allemande dans les pays conquis³⁸¹. Il tente pour cela d'obtenir le statut

377 A la fin du mois de septembre 1939, il fournit au ministère de la Propagande une "Proposition pour la transformation du Centre allemand des maîtres de danse en Académie allemande de danse" ("Vorschlag über den Ausbau der Deutschen Meisterstätten für Tanz e. V. als Deutsche Tanzakademie" ; in Bernhard Helmich, *Händel-Fest und "Spiel der 10.000". Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhardt*, Francfort, Peter Lang, 1989, p. 236). Le metteur en scène est engagé le 4 janvier 1940 pour cette tâche. Son salaire est évalué à 15 000 RM par an, ce à quoi s'ajoutent les revenus de ses activités à l'École supérieure de musique de Berlin (Courier de Rainer Schlösser au président de la Chambre de théâtre du Reich, le 4 janvier 1940 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 167).

378 Courier du Dr. Greiner à Hanns Niedecken-Gebhardt, le 5 avril 1940 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

379 La nouvelle académie devrait être selon lui divisée en deux départements : l'École allemande supérieure de danse d'une part et la Scène allemande de la danse, d'autre part. La première serait consacrée à la formation des danseurs professionnels et aurait pour finalité de "dépasser le dualisme incurable et confus qui règne entre le ballet classique et les nouvelles formes de la danse, afin que les diplômés de l'école soit correctement préparés aux missions de la scène contemporaine" ; cité par Bernhard Helmich, *op. cit.*, p. 236.

380 "Mit Niedecken-Gebhardt Zukunft der Tanzakademie besprochen; Er scheint der rechte Mann zu sein. Kein getanzte Weltanschauung", note de Joseph Goebbels du 19 décembre 1939 ; Elke Fröhlich (éd.), *op. cit.*

381 La compagnie formée par le metteur en scène se compose de trois chorégraphes et de quinze danseurs, dont de nombreuses personnalités du mouvement moderne de l'époque de Weimar. Les chorégraphes sont la

"d'entreprise d'économie de guerre" pour sa compagnie et de libérer une partie des danseurs masculins de leurs obligations militaires³⁸². Lui même se place en directeur exemplaire en devenant membre du NSDAP³⁸³.

Comme Rudolf von Laban quelques années auparavant, Hanns Niedecken-Gebhard conçoit sa nouvelle nomination comme une opportunité pour réaliser ses propres ambitions de réforme de la danse au théâtre. Cependant, contrairement à son prédécesseur, il cherche moins à promouvoir une synthèse technique des genres classique et moderne qu'à munir cet art d'un registre d'expression aussi vaste que celui offert par le théâtre et la musique³⁸⁴. *Le Tanzdrama* auquel il aspire serait une sorte "d'orchestre philharmonique de l'art allemand de la danse". Son répertoire engloberait aussi bien des comédies, des tragédies que des pièces à caractère plus intime³⁸⁵. Il serait une synthèse entre le ballet d'action de l'ancien maître de ballet français, Jean-George Noverre³⁸⁶, et le théâtre cultuel de Mary Wigman. Le premier programme qu'il élabore avec les danseurs de la Scène allemande de la danse reflète ces tendances. Il est présenté à la Volksbühne le 10 octobre 1940, à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle Maison allemande de la danse, installée dans le quartier de Dahlem³⁸⁷. Goebbels, Ludwig Körner (le nouveau président de la Chambre de théâtre du Reich), la presse officielle, ainsi que le milieu berlinois de la danse sont conviés³⁸⁸. Carl Diem écrit à son ami pour le remercier de son "travail fructueux" : "Nous avons enfin de nouveau un forum central pour la culture allemande"³⁸⁹. Les activités chorégraphiques d'Hanns Niedecken-Gebhardt sont finalement en

chorégraphe indépendante, Rosalia Chladek, le maître de ballet moderne, Valeria Kratina et la danseuse classique, Tatjana Gsovsky. Les danseuses et danseurs solistes sont nombreux : Almuth Armadova, Dore Hoyer et Alice Uhlen, ainsi que Karl Bergeest, Ludwig Egenlauf, Georg Groke, Harald Kreutzberg, Robert Mayer et Johannes Richter (Rosalia Chladek danse également). Les autres danseurs et danseuses - Maria Bunse, Gundel Eplinius, Emmi Köhler, Kurt Paudler, Heidi Scharf, Gerda Schlicht et Vera Wichura - ont été pour la plupart formés durant les années 1930. Parmi eux, nombre sont passés par l'école Wigman.

382 Correspondances en mai 1940 entre la Scène allemande de la danse et le Bureau du théâtre du ministère de la Propagande ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

383 Curriculum vitae d'Hanns Niedecken-Gebhard daté du 9 juillet 1940 ; BA Potsdam, R 55, RTK, n° 154.

384 Il est effectivement metteur en scène et non chorégraphe.

385 Hanns Niedecken-Gebhard, "Wir brauchen ein Tanzdrama", in journal inconnu, 10 octobre 1940 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

386 Hanns Niedecken-Gebhard a écrit son doctorat en 1914 sur "Jean-George Noverre. Sa vie et sa relation à la musique" (OpG Paris). Son propos s'inspire des réflexions du maître de ballet, qui, deux siècles auparavant, avait voulu libérer le ballet de sa fonction décorative et le promouvoir au statut d'œuvre d'art - le ballet d'action - au même titre que la tragédie.

387 Le public assiste à une suite de quatre morceaux de danse : *Suite courtoise*, chorégraphiée par Rosalia Chladek sur un concerto de Georg Friedrich Händel ; *Goyescas*, un "jeu dansé lyrique-dramatique" composé par Tatjana Gsovsky sur une suite pour piano de Granados ; *Apollon et l'Amazone*, un "poème dramatique-héroïque" créé par Rosalia Chladek et Fried Walter ; enfin, le poème symphonique de Richard Strauss, *Till Eulenspiegel*, chorégraphié par Valeria Kratina. Deux interludes musicaux sont prévus, avec en particulier des extraits de compositions de Werner Egk ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

388 Courrier du service d'information de la Scène allemande de la danse, le 16 août 1940 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 246.

389 Il apprécie les performances de George Groke, de Karl Bergeest et d'Harald Kreutzberg et incite le metteur en scène à approfondir le genre moderne en introduisant des variations accompagnées de musique de percussion. Lettre de Carl Diem à Hanns Niedecken-Gebhard, le 13 janvier 1941 ; HA Köln, correspondance de Carl Diem.

parfaite adéquation avec celles du musicien Werner Egk, récemment nommé à la tête du Département des compositeurs de la Chambre de musique du Reich. Lui aussi profite de la gloire des conquêtes militaires allemandes pour promouvoir la musique contemporaine allemande au rang officiel de musique du peuple³⁹⁰.

Toutefois, comme avec Rudolf von Laban en 1936, Goebbels change d'avis. Après avoir soutenu le metteur en scène, il le destitue. Ainsi note-t-il au lendemain de la première de la Volksbühne : "Schlösser est de retour de Vienne. Je le mets immédiatement en garde contre la danse doctrinaire. Il doit déraciner radicalement ce mal. La danse doit parler aux sens et non au cerveau. Sinon ce n'est plus de la danse, mais de la philosophie. Je préfère alors lire Schopenhauer qu'aller au théâtre"³⁹¹. L'échec de la bataille aérienne sur la Grande-Bretagne ralentit le rythme des conquêtes militaires et a installé la guerre dans la longue durée. Comme après la période d'autoritarisme modéré des premières années du régime, Goebbels revient à une politique plus dirigiste et abandonne les tentatives expérimentales du début de la guerre. Il remet à l'honneur le ballet divertissant, estimant que celui-ci ne doit pas seulement être un art d'apparat, mais également un art populaire, capable d'entretenir le moral de la population³⁹². Le profil plus traditionnel de Rudolf Kölling, le maître de ballet du Deutsche Opernhaus, semble plus approprié aux nouveaux besoins de cette politique³⁹³. Ce dernier remplace Hanns Niedecken-Gebhard à partir du 1er avril 1941³⁹⁴. La troupe de la Scène allemande de la danse

390 Werner Egk, nommé à son nouveau poste durant l'été 1941, entend lui aussi relancer la création musicale. Comme Hanns Niedecken-Gebhard, il commence son mandat en faisant un bilan des besoins de l'opéra. Il estime à son tour que la guerre doit contribuer à rapprocher la musique du peuple et considère que la création musicale peut jouer un rôle important dans ce domaine. Tout en critiquant le fait que les programmes musicaux des théâtres sont souvent dominés par des oeuvres de compositeurs étrangers au détriment des oeuvres allemandes (Werner Egk s'insurge surtout contre les italiens, chiffres à l'appui), il refuse l'idée que l'époque de renouveau musical allemand a pris fin avec Richard Strauss. Son objectif est de donner une plus vaste assise culturelle aux jeunes compositeurs contemporains allemands, qui n'ont suscité, selon lui, que de "faux succès" (*Scheinerfolge*). Se rangeant lui-même dans cette catégorie, il cite, entre autres, Rudolf Wagner-Régeny et Carl Orff ; BDC, RKK, dossier de Werner Egk, n° 2703/0048/15, n° 2300/037/03.

391 "Schlösser ist von Wien zurück. Ich setze ihn gleich gegen den doktrinen Tanz an. Er muss dieses Übel radikal ausrotten. Der Tanz muss die Sinne und nicht das Gehirn ansprechen. Sonst ist es kein Tanz mehr, sondern Philosophie. Dann aber lese ich lieber Schopenhauer als ins Theater zu gehen", note de Joseph Goebbels du 11 octobre 1940 ; Elke Fröhlich (éd.), *op. cit.*

392 Une compagnie est créée à cet effet au sein de l'organisation des loisirs "La force par la joie". Elle est dirigée par Derra de Moroda, qui est bien introduite dans les réseaux du Bureau Rosenberg. Les tournées du *KdF-Ballett* et des grands théâtres allemands (notamment le Deutsche Opernhaus et le Staatsoper de Berlin) sont en grande partie mises au service des organisations de jeunesse nazies (BDM, HJ) ou de la *Wehrmacht (Truppenbetreuung)*. Hedwig Müller, Patricia Stöckemann, "Heimat-Front", *op. cit.*, p. 186-201.

393 Il a fait partie, en 1931, des fameux six solistes renvoyés de l'Opéra national par Rudolf von Laban à la suite de querelles avec le maître de ballet Max Terpis. En 1934, son affiliation au Front de combat pour la culture allemande, et ses recommandations auprès du Commissaire d'État, favorisent sa nomination à la tête du corps de ballet du Deutsche Opernhaus. Durant les années 1930, il compte, avec Lizzie Maudrik (son propre prédécesseur, qui prend la place de Rudolf von Laban à l'Opéra national de Berlin), parmi les maîtres de ballet favorisés du régime. Joseph Goebbels apprécie le rôle d'ambassadeur de la culture allemande joué par le Deutsche Opernhaus lors des Jeux olympiques et de l'Exposition universelle de Paris. Lui-même assiste régulièrement aux spectacles du théâtre en compagnie de Hitler. L'un et l'autre y retrouvent leurs solistes préférées, les soeurs Höpfner et Liselotte Köster ; Elke Fröhlich (éd.), *op. cit.*

394 Rudolf Kölling, est prévenu dès le mois de décembre 1940 de son éventuel engagement à la tête de la Maison de la danse allemande. La proposition est confirmée le 12 février 1941, lors d'une entrevue personnelle

Canzerinnen schreiben an Soldaten

Viermal: Dank für Grüße nach Gastspielen an der Front

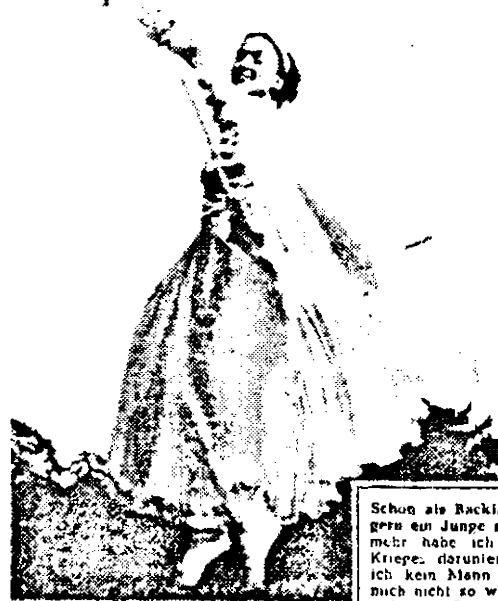


Diese herrlichen Grüße an Euch schreibe ich mit besonderer Dankbarkeit, denn neben mir steht — eine Tasse Lohmkaffee. Als ich kürzlich in Nordfrankreich vor Verwundeten tanzte, drückten sie mir zum Abschied ein kleines Tütchen in die Hand. . . Wie unwichtig fühlt man sich als Künstlerin neben Euch, wie froh macht es uns, Euch wenigstens etwas Freude bereiten zu haben! All unsere Gedanken sind ja stets bei Euch!

Marian Erluhr

In einer so schicksalhaften Zeit wie unserer treten die ewigen Fragen der Menschheit stärker an uns heran. Wer aber die Gesetze der Natur und des Lebens zu ergreifen, wer das Tragische darzustellen sucht, der findet auch zwangsläufig den Weg zum Lachen, zum Humor. So kommt es, daß ich gerade während des Krieges neben den großen Bühnentänzen auch den kleinen Humor pflege. Gute Verknüpfung sagt mir, daß ich auf dem richtigen Wege bin.

Ilse Meudinger



Schon als Rackisch wollte ich gern ein Junge sein, aber noch mehr habe ich während des Krieges darunter gelitten, daß ich kein Mann bin, daß ich mich nicht so wie Du mit dem äußersten Einsatz, dem Leben, dem Vaterland verpflichten kann. So hat mich von all meinen Erfolgen die Tatsache am glücklichsten gemacht, daß ich so vielen Soldaten froh bewege und Ausgleich vermittelnde Stunden schenken dürfte. Eure

Ursula Demelt

Auf meiner nächsten Gastspielreise will ich wieder vor deutschen Soldaten tanzen und — mit ihnen tanzen. Was dann den Soldaten und mir besser gefällt, kann ich nicht im voraus sagen. Denn die Kunst muß mit dem Leben gehen! Es grüßt Euch Eure

Liselotte Köster

Auch von mir die herzlichsten Grüße! Ich selbst bekomme täglich meinen Feldpostbrief. Von wem — das ist mein Geheimnis! Daisy Spiess



Aufnahmen
Barbara Linder-Sendler
Ludwig Gunkel

est alors dissoute et le programme de l'académie de danse est réorienté en faveur du ballet et du folklore.

Les luttes d'influence autour de la danse moderne

Cette priorité donnée à la danse de divertissement au théâtre restera l'axe principal de la politique de Goebbels durant la guerre. Elle témoigne d'une inversion des perspectives culturelles de la danse par rapport aux années 1930. Les compagnies de théâtre semblent désormais avoir la faveur du régime au détriment des groupes de danse indépendants³⁹⁵. Ces derniers ont joué un rôle actif dans les grandes manifestations politiques des années d'avant-guerre. Mais, la guerre y mettant fin, ils se retrouvent sans encadrement idéologique. Cette situation explique les rumeurs critiques qui circulent dans les couloirs du ministère de la Propagande à leurs propos. Faute d'avoir su leur attribuer une nouvelle fonction dans la guerre, il semble qu'on veuille les marginaliser. M. Dürr, l'un des proches collaborateurs de Rainer Schlösser au Département du théâtre, et Leopold Gutterer, Secrétaire d'État de la Chambre culturelle du Reich, échangent une série de lettres en 1941, dans lesquelles il est pour la première fois question d'une critique esthétique globale de la danse moderne. M. Dürr se plaint en février 1941 de voir apparaître, dans certains spectacles, des *Tanzdramen*, qui laissent de nouveau entrevoir les "évolutions artistiques erronées de l'époque d'après-guerre" : "C'est une erreur de croire que la nature soi-disant éthérée, mais en vérité plutôt laide de cette danse, que défendent, avec leurs expérimentations, un petit cercle "d'âmes dansantes", répond aux besoins de l'opinion publique"³⁹⁶. Quelques mois plus tard, en décembre 1941, son jugement s'affermir : "Des tentatives se sont de nouveau fortement manifestées ces derniers temps, qui proclament la soi-disant danse d'expression moderne - pratiquée notamment par des danseurs solistes ou de petits groupes (danse de chambre) - comme la véritable danse artistique "allemande" en opposition au ballet classique ou plus généralement à la danse de scène"³⁹⁷. Définitivement convaincu que les intérêts de la politique culturelle se trouvent désormais du côté du ballet classique, seul genre capable de répondre au besoin de divertissement du public, il

avec Joseph Goebbels. Il bénéficie pour sa tâche des mêmes avantages que le metteur en scène : un même salaire et la possibilité de poursuivre ses activités parallèles au Deutsche Opernhaus et dans des sociétés de production cinématographiques ; BDC, RKK, dossier de Rudolf Kölling, n° 2236/048/04.

395 En témoigne l'augmentation du nombre de danseurs engagés dans les théâtres durant la guerre. Ils sont 1620 pour la saison 1938-1939 et 2428 pour la saison 1943-1944 ; "Anzahl der an den deutschen Bühnen Beschäftigten", *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*, 1948.

396 "Es ist ein Irrtum zu glauben, dass vorgeblich ätherische, in Wahrheit aber meist hässliche Wesen, denen von einem kleinen Kreis "Tanzseele" nachgesagt wird, mit ihren ausgefallenen Experimenten den Wünschen der Öffentlichkeit entsprechen", courrier de M. Dürr à Leopold Gutterer, le 6 février 1941 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

397 "Es treten in letzter Zeit wieder verstärkte Bestrebungen auf, die den sogenannten modernen Ausdruckstanz, wie er besonders von Einzeltänzer und -Tänzerinnen oder von kleineren Gruppen (Kammertanz) gepflegt wird, als den eigentlich "deutschen Kunsttanz" im Gegensatz zum klassischen Ballett oder allgemein zum Bühnentanz zu proklamieren suchen", courrier de M. Dürr à Leopold Gutterer, le 8 décembre 1941 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

conclut que "dans la mesure où de forts potentiels artistiques représentent encore ces tendances, elles n'ont de valeur que comme cas limites ou formes transitoires, mais elles ne peuvent incarner le sens et la finalité véritables de l'art de la danse"³⁹⁸.

Cette inversion du rapport de force entre la danse classique et la danse moderne, dans la politique culturelle du ministère de la Propagande, se manifeste concrètement en mars 1941, lors du cinquième congrès de la danse de Leipzig, organisé par le Département de danse de la Chambre de théâtre du Reich. Pour la première fois depuis 1938, Mary Wigman voit ses interventions publiques interdites. Une semaine avant le début du congrès, elle apprend que sa conférence d'ouverture, ainsi que celle de son musicien, Hanns Hasting, sont censurées par le ministère de la Propagande. Les démonstrations de son école et de son groupe de danse, présentées par Gretl Curth, figurent néanmoins au programme. Si la chorégraphe comprend que le trio "Dürr-Keepler-Cunz" (auquel elle ajoute Gustav Fischer-Klamt) est directement mêlé à ces décisions, on lui laisse entendre que ces dernières sont avant tout "la conséquence d'un veto qui vient du Bureau de la politique raciale [Rosenberg]". Elle relate dans ses carnets sa rencontre, pour le moins distante, avec le musicologue Rudolf Sonner, l'un des responsables du Bureau Rosenberg. Celui-ci dresse dans sa conférence un portrait critique du genre moderne. S'il ne mentionne à aucun moment dans son discours le nom de Mary Wigman, la chorégraphe a de bonnes raisons de se sentir directement visée³⁹⁹.

La ligne que défend le musicologue au nom du Bureau Rosenberg est particulière. Comme Fritz Böhme et Rolf Cunz, il s'appuie sur l'idée que la danse est, de tous les arts, celui qui traduit le mieux "l'âme raciale". Cependant, contrairement à l'interprétation de ses collègues, Rudolf Sonner estime que c'est la danse classique, et non la danse moderne, qui incarne la danse allemande. Selon lui, la tradition classique trouve son origine dans les "dances de sauts" masculines de la culture germanique (*Springtänze*), caractérisées par une lutte contre les forces de gravité. Il retrouve, dans les qualités d'élévation de la danse classique, l'essence de l'homme germanique, tout entier dévoué au culte solaire. A l'opposé, la danse moderne représente un contre-modèle pour le musicologue. La danseuse juive Claire Bauroff et "l'Américaine" Isadora Duncan - dont il trouve la "danse nue", "licencieuse" - sont à l'origine de ce qu'il nomme "la diffamation de la danse". Il associe dans cette même mouvance les rencontres l'île Fehrmann, organisées en 1927 par Rolf Cunz, "symboles de décadence", et la "new german Dance", synonyme "d'aliénation asiatique". Il ne pardonne pas non plus à la danse moderne ses expérimentations sans musique des années 1910. Féroce combattant des

398 "(...) sofern starke künstlerische Potenzen dahinterstehen, als Grenzfälle oder Übergangsformen gelten gelassen, nicht aber als eigentlicher Sinn und Zweck der Kunstanzpflege betrachtet werden", courrier de M. Dürr à Leopold Guterer, le 8 décembre 1941 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

399 Mary Wigman relate en détail dans ses carnets le déroulement du congrès de Leipzig et les événements qui lui sont liés. Notes du 17 au 23 mars 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n°83/73/145.

dissonances dans la musique moderne, il reste attaché à l'idée de l'origine primitive commune de la musique et de la danse⁴⁰⁰.

Le discours de Rudolf Sonner éclaire les raisons du changement d'orientation de la politique de la danse au ministère de la Propagande. Les valeurs qu'il dépeint dans la danse classique recroisent en réalité celles qu'utilise la propagande de guerre lorsqu'elle définit le prototype du héros nazi : un "créateur de culture", un combattant tourné vers la lumière (*Lichtmensch*)⁴⁰¹. Les valeurs de profondeur du genre moderne, que Mary Wigman a toujours associées à l'héritage romantique allemand, apparaissent en décalage. Le ballet, marqué du sceau apollinien - l'image du dieu solaire traversant les cieux sur un char éblouissant, qui a tant inspirée les artistes - concorde mieux avec les certitudes conquérantes du moment. Si, au début du régime, les visions dionysiaques de la danse moderne ont pu nourrir le besoin d'affranchissement de la culture allemande, elles ne semblent plus répondre aux ambitions de domination millénaire du Troisième Reich.

La domination de la ligne Rosenberg dans les affaires de la danse, au ministère de la Propagande, ne se traduit pas cependant par une politique de censure systématique contre le genre moderne. Le cas de Mary Wigman fait, une fois de plus, figure d'exception. La critique du genre moderne reste théorique, comme l'avait été celle élaborée par Fritz Böhme contre le ballet au début des années 1930⁴⁰². Les débats sur les genres classiques et modernes servent surtout à nourrir la concurrence entre les pouvoirs culturels. Ils soulignent la permanence de la polycratie du régime en plein cœur de la guerre. Les groupes de danse indépendants n'ont pas de difficulté à poursuivre leurs activités. Après avoir participé aux grandes manifestations culturelles des années d'avant-guerre, ils s'intègrent progressivement aux tournées officielles à l'étranger. C'est le cas du Groupe Klamt, qui participe dès 1940 à une rencontre organisée en Sicile par l'organisation des loisirs "La force par la joie" et le *Doppolavoro* du régime fasciste italien⁴⁰³. C'est également le cas du Groupe Günther, invité plusieurs fois, en 1942 et en 1943, à donner des représentations à Paris et dans la province française, sur la demande de l'ambassadeur d'Allemagne, ainsi qu'à Danzig, Linz et Salzburg, dans le cadre des organisations de jeunesse nazies⁴⁰⁴. L'exemple d'Harald Kreutzberg souligne enfin la contradiction flagrante entre la position théorique du ministère de la Propagande et son action concrète. Protégé de la Chambre de théâtre, le danseur est considéré comme un "propagandiste

400 Rudolf Sonner est d'abord un spécialiste de musique. Il est un grand partisan de la censure du jazz ("Verbot vom Nigger-Jazz im deutschen Rundfunk", in *Der Tanz*, novembre 1935, n° 11, p. 24-25). Il expose ses idées sur la danse et sur la musique de danse dans de nombreux articles : "Rasse-Rundzahl-Raumgebärde", in *Die Musik*, avril 1936, p. 561-564 ; "Musik und Tanz", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, 1938, n° 5, p. 18-24 ; "Die Stellung des Staates zur Musik", in *Deutsche Tanzzeitschrift*, août 1939, n° 8, p. 10-14.

401 Éric Michaud, "Images du temps nazi : accélérations et immobilisations", *op. cit.*, p. 269-313.

402 Voir le chapitre 2 de notre première partie.

403 BDC, RKK, dossier Jutta Klamt, n° 2200/0287/02.

404 BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 519.

culturel". L'ensemble des responsables politiques s'entendent pour faciliter ses déplacements dans les pays alliés et dans les territoires conquis du régime (non seulement le ministère de la Propagande, mais aussi le ministère des Affaires étrangères, le commandement de la Wehrmacht, ainsi que les consulats et la direction de l'administration civile des villes occupées). En l'espace de quatre ans, Harald Kreutzberg est acclamé six fois en Hollande, à deux occasions en Espagne, en Hongrie, en Italie, au Portugal et en Suède, et une fois en Croatie, en Slovaquie et même au Luxembourg et en Suisse⁴⁰⁵.

Le congrès de danse de Leipzig de l'hiver 1941 illustre cette cohabitation de tendances contraires. Quoiqu'antagonistes, les positions de Gustav Fischer-Klamt et Rudolf Sonner sur le ballet classique sont présentées conjointement dans un même programme de conférences. De même, l'attitude des autorités culturelles à l'égard de Mary Wigman est partagée. Juste après la critique dressée par Rudolf Sonner, le Dr. Paul Ritter, responsable de la danse du Gau de Saxe et organisateur du congrès, rend un hommage public à la chorégraphe. Le maire de Leipzig, Alfred Freyberg, prend également sa défense. Il l'accueille à la soirée organisée à la Philharmonie et s'entretient avec elle des projets de développement artistique de sa ville⁴⁰⁶. Il a l'intention d'ouvrir un département d'art dramatique à l'École supérieure de musique de Leipzig et veut attirer la mouvance moderne autour de cette action prestigieuse. En avril 1941, il offre à Hanns Niedecken-Gebhard la direction du nouveau département. Peu de temps après, en juillet 1941, il propose à Mary Wigman d'y ouvrir une section de danse.

Les impératifs de guerre ne semblent donc pas mettre fin aux luttes de pouvoir internes du régime. Au contraire, la défense des courants modernes et classiques devient prétexte à d'autres concurrences. Les épisodes qui jalonnent la venue, par Mary Wigman, de son école de Dresde, et son déménagement à Leipzig en sont un exemple⁴⁰⁷. Ils ravivent à la fois les anciennes querelles entre les municipalités de Dresde et de Leipzig, et l'habituelle concurrence entre les directions locales du NSDAP et du ministère de la Propagande. Au moment même où la danseuse reçoit l'invitation de la municipalité de Leipzig, elle apprend qu'un projet de département de danse est également en cours à Dresde. Vera Mahlke, maître de ballet du Volkstheater, à qui est confiée la direction de cette entreprise, lui propose d'acheter les locaux de l'école Wigman pour les mettre à disposition du conservatoire. Les orientations données aux projets de Dresde et de Leipzig sont très différentes. A Dresde, la faveur est donnée au ballet par un maire bien intégré dans les réseaux SS (le mari de Vera Mahlke est lui-même SS). A l'inverse, à Leipzig, le maire nazi reconstitue un pôle de pédagogues favorables au genre

405 BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 508 ; BDC, RKK, dossier d'Harald Kreutzberg, n° 2200/0303/13, n° 2673/0013/01.

406 Notes du 17 au 23 mars 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch 1938-1940", n° 83/73/145.

407 Mary Wigman relate en détail cette période de sa vie dans ses carnets ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, 18. März 1940-13. Juli 1941", n° 83/73/154, "Tagebuch, Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

moderne (avec entre autres l'assistante de Mary Wigman, Drucilla Schröder, l'ancien pianiste du Centre allemand des maîtres de danse, Victor Schwinghammer et Paul Ritter, le responsable de la danse du Gau de Saxe)⁴⁰⁸. En dépit des multiples contretemps qui empêchent la chorégraphe de conclure cette affaire⁴⁰⁹, son intégration au conservatoire de Leipzig en avril 1942 souligne finalement la solidité de l'ancrage de la mouvance moderne dans les réseaux du pouvoir⁴¹⁰.

b. Guerre totale et domination culturelle

La campagne de Russie déclenchée en juin 1941, nécessite une mobilisation de plus en plus importante des énergies militaires et civiles et met un terme à ces luttes d'influences autour des cercles classiques et modernes. Avec l'avancée de l'Allemagne vers les Balkans et l'URSS et vers la Grèce et l'Égypte, à partir du printemps 1941, les dirigeants sont amenés à redéfinir les objectifs de la propagande. Plus que jamais, le régime affirme vouloir réaliser son ambition de domination européenne. L'enjeu de la guerre en URSS est décisif, car il s'agit à terme de

408 Curieusement, Mary Wigman accepte les deux propositions. Elle pose seulement pour condition à l'intégration de son école au Conservatoire de Dresde, qu'une section de "nouvelle danse artistique" y soit ouverte sous la direction de son assistante, Gretl Curth. Cette précipitation à déménager est directement liée à un événement dramatique de sa vie privée. Son compagnon, Hanns Benkert l'a quittée en mai 1941. Mary Wigman, qui perd ainsi ses attaches, envisage immédiatement de louer sa maison. Par ailleurs, les relations avec ses assistants, Hanns Hasting et Gretl Curth, depuis longtemps fortement détériorées, contribuent à accentuer son détachement.

409 En septembre, les directions locales du NSDAP, la Chambre de théâtre du Reich et le ministère de l'Éducation entérinent les projets des municipalités de Dresde et de Leipzig. Mais, les difficultés éclatent deux mois plus tard. Le cercle nazi de Leipzig refuse la nomination de la chorégraphe à l'École supérieure de musique de Leipzig, prétextant son passé weimarien peu conforme - ses relations avec des danseuses juives et le milieu des artistes modernes de Dresde. Cette décision du Parti est en réalité un alibi à la concurrence entre les deux municipalités de Saxe. Mary Wigman laisse entendre dans ses carnets que Gretl Curth aurait informé l'un des responsables du NSDAP de Leipzig du fait que la nomination de la chorégraphe risquait de diminuer l'envergure du projet de Dresde (Gretl Curth est membre du Parti et attend beaucoup de la reprise de l'école Wigman). En janvier 1942, la municipalité de Leipzig riposte en proposant d'acheter la maison de la chorégraphe, ce à quoi s'oppose à son tour la municipalité de Dresde. Ce "jeu de balle", comme le surnomme ironiquement Mary Wigman, n'est pas nouveau. Dans les premières années de l'après-guerre, les deux villes s'étaient déjà affrontées à propos du projet de création d'une École supérieure nationale de musique et d'art dramatique à Dresde. Leipzig, qui entreprenait à l'époque de moderniser son propre conservatoire (fondé en 1843), n'avait pas accepté de voir Dresde revendiquer à son tour la suprématie culturelle (Leipzig s'attribuant en effet la première place avec sa foire et ses maisons d'édition). Si le projet a été annulé en 1921 pour des motifs budgétaires, la concurrence est restée (Paul Adolph, *Vom Hof zum Staatstheater*, Dresde, C. Heinrich, 1932, p. 404-430). En février 1942, les deux municipalités finissent cependant par s'entendre : il est décidé que Mary Wigman irait à Leipzig et que son école serait vendue à Dresde pour la somme de 93 000 RM. Finalement, le ministère de la Propagande de Berlin, via les Services de sécurité, autorise la chorégraphe qu'à occuper un poste de la fonction publique. Seul un contrat de professeur invité d'une durée d'un an est accepté. Le 1er avril 1942, l'enseigne de l'école Wigman de Dresde est remplacée par celle du conservatoire. Le jour même, Mary Wigman commence ses cours à l'École supérieure de musique de Leipzig et prend un nouveau départ.

410 Angela Rannow explique la défense de Mary Wigman par le maire de Leipzig comme une forme de "courage civil". Cette interprétation apparaît pour le moins douteuse et ne tient pas compte des données de la politique culturelle. Angela Rannow, "Nur en passant", in Angela Rannow, Ralf Stabel, *Mary Wigman in Leipzig. Eine Annäherung an ihr Wirken für den Tanz in Leipzig in den Jahren 1942 bis 1949*, Kulturamt Leipzig, 1995, p. 23.

créer un espace vital pour la "race aryenne"⁴¹¹. C'est dans ce but que le ministère de la Propagande lance une campagne anti-bolchevique, traitant les "Juifs-bolcheviques" de "sous-hommes" (*Untermenschen*) et organisant, en Allemagne et dans les territoires occupés, des expositions dénonçant la "barbarie soviétique"⁴¹². Les arts sont mis à contribution de cette conquête. La "création culturelle allemande" est le thème du congrès international organisé à l'automne 1941 par l'Office extérieur des Universités. Le secrétaire d'État de la Chambre culturelle du Reich, Leopold Gutterer, y consacre une longue allocution. Il vante l'intensité de la vie culturelle en Allemagne : 300 à 400 oeuvres musicales et dramatiques seraient présentées chaque année dans les théâtres et le nombre de visiteurs des salles de cinéma aurait augmenté de 34 % entre 1939 et 1940. Il précise que cette politique doit contribuer au "façonnement de la Nouvelle Europe"⁴¹³. La mission confiée aux artistes n'est donc plus d'accompagner d'un écho créateur les victoires allemandes, comme c'était le cas au début de la guerre, mais d'élaborer une véritable culture de domination, à l'image de la future Grande Allemagne. L'art ne doit plus être seulement efficace. Il doit être capable d'anticiper le monde à venir. Plus qu'une arme supplémentaire à l'effort militaire, il est l'instrument indispensable justifiant l'enjeu de domination culturelle de la guerre⁴¹⁴.

Hitler et "la danse artistique de la Grande Allemagne"

C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'intervention personnelle d'Hitler dans les affaires de la danse. Un texte signé par Karl Haiding et intitulé "La danse folklorique allemande comme fondement de la danse de société et de la danse artistique de la Grande Allemagne" relate la rencontre de l'été 1941 (peu de temps après l'invasion de l'URSS), entre Hitler, le maître de ballet, Rudolf Kölling et son collègue du Deutsche Opernhaus, le maître de chapelle, Leo Spies. Le texte fait le compte rendu des décisions prises au cours de cette entrevue : "Le Führer a exprimé le vœu que les créations allemandes de danse artistique soient pour l'essentiel influencées par le bien culturel subsistant de la danse folklorique allemande. M. le ministre, le Dr. Goebbels, a soutenu ce vœu du Führer par un arrêté spécial et il a confié aux deux personnes déjà citées la mission d'entreprendre immédiatement toutes les démarches nécessaires dans cette direction"⁴¹⁵.

411 Alfred Rosenberg, nommé ministre des territoires de l'Est en juillet 1941, met immédiatement en oeuvre ses théories raciales.

412 David Welch, *op. cit.*, p. 103.

413 "Kunst im Kriege - in Ziffern", *Deutsche Tanzzeitschrift*, octobre 1941, n° 10, p. 1.

414 Sur les buts de guerre de l'Allemagne hitlérienne et sa politique de "germanisation" de l'Est de l'Europe, voir J. Bariety, J. Droz, *L'Allemagne. République de Weimar et Régime hitlérien, 1918-1945*, Paris, Hatier, 1973, p. 187-189.

415 "(...) Der Führer hat den Wunsch geäußert, dass die deutschen Tanzkunstschöpfungen wesentlicher beeinflusst werden von dem noch vorhandenen Kulturgut des deutschen Volkstanzes. Herr Reichsminister Dr. Goebbels hat diesen Wunsch des Führers durch einen besonderen Erlass unterstützt und den beiden Genannten den Auftrag erteilt, unverzüglich alle Schritte in dieser Richtung zu unternehmen", rapport de Karl Haiding, "Der

La vision de la danse présentée dans ce rapport rejoint les idées les plus réactionnaires de Fritz Böhme et de Rudolf Bode. Elle s'appuie sur une conception idéologique des rapports de force culturels. La danse aurait été, comme le cinéma et la musique, longtemps dominée par "l'internationalisme marxiste et juif". Le folklore, ciment organique de la culture nationale-socialiste, est le seul moyen de résoudre définitivement les anciennes dépendances de la danse et de provoquer dans cet art un renouveau stylistique, analogue à celui qui a été impulsé dans les beaux-arts. Hitler incite à développer trois domaines dans la danse. Le premier rassemblerait de façon plus systématique le patrimoine des danses folkloriques allemandes. L'Académie de danse de Berlin est chargée de mener ce travail en commun avec la Communauté de travail pour le *Volkskunde* allemand. C'est ce qu'entreprend Rudolf Kölling dès l'été 1941, en faisant un stage d'un mois en Slovaquie pour étudier la danse folklorique⁴¹⁶. La seconde orientation consiste à introduire des danses folkloriques dans le répertoire des danses de société des rencontres internationales, afin d'étendre la sphère d'influence allemande à l'étranger. De nombreux organismes s'occupent déjà de cette tâche, en particulier le *Reichsnährstand* au ministère de l'Agriculture, dont dépend Rudolf Bode.

La dernière orientation concerne enfin la "nouvelle danse artistique allemande". Hitler semble moins vouloir opposer les genres classiques et modernes que les soumettre à une synthèse folklorique. Il estime que la "nouvelle danse artistique allemande", une fois modelée par le folklore, "connaîtra une importante évolution, encore peu visible aujourd'hui, mais qui lui permettra, dans quelques années, de dépasser le ballet russe par ses performances artistiques et par sa force de propulsion"⁴¹⁷. Cette dernière mission, confiée également à l'Académie de danse, éclaire les buts de la campagne "anti-bolchevique" du ministère de la Propagande : les "Juifs-bolcheviques" seront prochainement dominés par les "créateurs de culture" aryens et, similairement, le ballet russe finira par se soumettre à la danse de la Grande Allemagne.

La censure de la danse : le rêve de pureté

Cependant, les mesures concrètes que prend Goebbels pour répondre aux vœux d'Hitler reflètent les contradictions d'une politique culturelle aux prises avec la réalité de la guerre. Au lieu d'encourager la synthèse folklorique de la danse, le ministre de la Propagande recourt à la censure. Il impose tout d'abord aux bals populaires une censure beaucoup plus

deutsche Volkstanz als Grundlage des Gesellschaftstanzes und des Kunsttanzes Grossdeutschlands", daté du 17 juillet 1941 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

⁴¹⁶ Courrier de la Scène allemande de la danse à l'intendant Rode, le 8 juillet 1942 ; BDC, RKK, dossier de Rudolf Kölling, n° 2236/0048/04.

⁴¹⁷ "Der deutsche Kunsttanz wird eine grosse und heute noch nicht abzusehende Entwicklung erleben können, die an Kunstleistung und kulturpolitischer Stosskraft in wenigen Jahren über den russischen Tanz hinaus zu führen vermag", rapport de Karl Haiding, "Der deutsche Volkstanz als Grundlage des Gesellschaftstanzes und des Kunsttanzes Grossdeutschlands", daté du 17 juillet 1941 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

systématique que celle qu'il avait ordonnée au début de la guerre. Alors que cette interdiction était régulièrement levée en temps de victoire (en octobre 1939, après l'invasion de la Pologne, en octobre 1940, une fois l'Europe du Nord et la France occupées, et en décembre 1940, pour les fêtes de Noël), elle est progressivement étendue à l'ensemble des manifestations de danse à partir du mois de mai 1941 (les cercles de danse de la jeunesse, les cours de danse de société et la pratique de la danse folklorique)⁴¹⁸. En outre, il profite, à la fin du mois d'août 1942, du sixième congrès de la danse de Leipzig, pour supprimer le *Tanzdrama* ou ballet d'action des programmes saisonniers des théâtres. Les corps de ballet ne sont plus autorisés à ne représenter que des oeuvres divertissantes dépourvues d'intrigue dramatique⁴¹⁹.

Ce retrait par rapport aux projets initiaux, orientés vers une "culture de domination", reflète l'évolution des événements sur le front russe. En septembre 1942, les troupes allemandes cessent leur avancée à Stalingrad et sont peu à peu repoussées par la contre-offensive russe. Goebbels s'assigne à masquer les souffrances des 124 000 soldats allemands morts à Stalingrad en échafaudant une campagne de propagande autour de la notion de "mort héroïque" (*Heldentod*). Mais c'est un échec. La bataille de Stalingrad affecte largement le moral de la population et crée une grave crise de confiance dans le régime. Goebbels y remédie par la fuite en avant en lançant, en février 1943, la politique de la "guerre totale"⁴²⁰. Les mesures de censure dans le milieu de la danse s'inscrivent dans cette logique. Elles permettent au ministre et à ses services de propagande de continuer d'exercer un pouvoir totalitaire sur la vie quotidienne de la population. Il s'agit à la fois de rappeler la légitimité de la guerre (les bals et *Tanzlustbarkeiten* risqueraient de détourner les allemands de leurs devoirs) et d'entretenir la croyance en la victoire auprès de la population (la danse divertissante au théâtre évite aux spectateurs de s'appesantir sur leur sort tout en leur dispensant force et joie).

Ces décisions sont si radicales qu'elles en deviennent difficilement applicables. Elles révèlent la spirale arbitraire et meurtrière qui caractérise l'issue du système totalitaire nazi. Les gouverneurs généraux des pays occupés tentent d'assouplir l'interdiction des bals et des cours de danse pour les soldats et réclament qu'une exception leur soit au moins accordée pendant leurs permissions. Mais le ministère de la Propagande, soutenu par le commandement en chef de la *Wehrmacht*, reste intraitable : il faut "d'abord vaincre"⁴²¹. Même les blessés de guerre se

⁴¹⁸ Les discussions sur la censure de la danse de société durant la guerre impliquent le ministère de la Propagande, le ministère de l'Intérieur, la direction des Jeunesses hitlériennes et le chef des SS ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238, n° 238/1. Sur la danse de société sous le nazisme, voir Marion Kant, "Links raus und Abrücken nach Afrika", 1996, manuscrit.

⁴¹⁹ Courrier de l'intendant du théâtre de Leipzig à Rainer Schlösser, le 11 septembre 1942 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 239/1.

⁴²⁰ David Welch, *op. cit.*, p. 105.

⁴²¹ BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

voient interdire la pratique de la danse⁴²². Seule la jeunesse se voit accorder une exception. Goebbels, le chef suprême des SS, Heinrich Himmler et le chef des jeunesses hitlériennes, Baldur von Schirach, reconnaissent, en décembre 1941, que la danse de société doit faire partie de la formation des futurs officiers SS. La domination mondiale de l'Allemagne après la guerre doit être préparée par les "bonnes manières" inculquées à la jeunesse allemande durant le combat⁴²³. La censure du *Tanzdrama*, quant à elle, touche à la fois le répertoire du ballet classique et la danse moderne. L'ensemble du courant de réforme de la danse au théâtre et de reconquête de l'autonomie expressive de l'art du mouvement est remis en cause. La danse est rabaissée à un rôle décoratif de démonstration rythmique. Une fois de plus, l'accès à l'invisible dans la culture est empêché. Faute de pouvoir représenter une profondeur spirituelle, dangereuse en temps de guerre, l'art est réduit à jouer un rôle de surface miroitante illusoire.

Certaines personnalités réagissent vivement à cette décision, comme le Dr. Schüler, l'intendant général du théâtre municipal de Leipzig ou le compositeur Werner Egk, chef du département des compositeurs de la Chambre de théâtre du Reich. Ils s'inquiètent de l'aspect systématique de cette censure, qui ruine toute la tradition du ballet narratif, et réclament des éclaircissements⁴²⁴. A cet égard, le Dr. Lange, du Département du théâtre, rédige une note qu'il destine aux théâtres, aux compositeurs, aux librettistes et aux éditeurs. Intitulée "Idées pour un memorandum sur l'interdiction du ballet dramatique", elle confirme l'idée d'une réorientation de la danse vers un divertissement folklorique. Elle devrait, selon lui, bannir de ses spectacles les tendances abstraites et les aspects dramatiques et intellectuels⁴²⁵. Le programme *Tanz um die Welt*, composé d'une suite de danses de société et de danses folkloriques, est présenté comme un modèle du genre. Le Dr. Lange reconnaît que les ballets du répertoire classique ne peuvent être systématiquement censurés sous peine de porter préjudice aux compositeurs allemands - il mentionne Werner Egk et Richard Strauss - et de provoquer un vide dans les programmes. Leurs musiques sont tolérées à condition que l'accent soit mis sur le divertissement et que les intrigues soient réduites à des situations anecdotiques, aisément compréhensibles par les spectateurs. Une liste des ballets officiellement autorisés est dressée dans ce but par le Département de théâtre⁴²⁶.

422 Courrier du chef des SS et de la Police du Reich au ministère de la Propagande, le 27 janvier 1943 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

423 Échanges de courrier entre décembre 1941 et avril 1942 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

424 Courrier du Dr. Schüler et de Werner Egk à Rainer Schlösser, les 12 et 19 septembre 1942 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1, n° 239/1.

425 "Stoffsammlung für ein Memorandum über das Verbot des dramatischen balletts", rapport daté du 12 septembre 1942 ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

426 Sur les 107 ballets qui y sont répertoriés, on compte 86 oeuvres écrites par 48 compositeurs allemands. Chose surprenante, 21 oeuvres appartenant à la tradition russe y figurent, alors que les compositeurs russes sont censurés depuis novembre 1941. En revanche, aucun ballet des territoires occupés (la France) ou des pays ennemis (l'Angleterre) ne sont représentés ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 238/1.

Mise au service de la guerre de domination du nazisme, la danse finit par être entièrement soumise à une politique de sélection des corps. Ces mesures de censure relèvent de la même logique que celle qui préside à l'exclusion définitive des Juifs de la société allemande (le port de l'étoile jaune est rendu obligatoire le 19 septembre 1941) et à leur anéantissement (les premières déportations systématiques des Juifs berlinois ont lieu en octobre 1941 et l'extermination des Juifs est définitivement mise au point en janvier 1942, lors de la conférence de Wannsee). Le corps organique de la nation allemande passe donc par un double processus d'élimination de ses "corps étrangers" et de régénération de ses "corps sains". La Ligue culturelle juive est fermée le 11 septembre 1941 sur ordre de la Gestapo. Les artistes juifs n'auront plus que le ghetto concentrationnaire de Theresienstadt comme scène de théâtre. Parallèlement, on organise des espaces de loisirs parfaitement cloisonnés pour la population allemande. La danse sert des buts différents selon qu'elle est destinée au peuple ou à l'aristocratie du régime. Objet de préservation du patrimoine racial, elle est transmise aux élites dans les règles de l'initiation. Spectacle d'évasion divertissante pour le peuple, elle permet de maintenir la croyance en l'avènement d'un monde nouveau.

La prophétie d'Hitler sur l'avenir glorieux de la "nouvelle danse artistique allemande" s'avère catastrophique. On en voudra pour preuve le commentaire rédigé par un représentant du Bureau de la musique sur la soirée du 15 février 1943 du Deutsche Opernhaus qui révèle à la fois le mauvais goût des programmes et l'étroitesse d'esprit de la critique de théâtre. La soirée de danse, intitulée "Nous vous invitons à la danse", est composée d'une dizaine de variations chorégraphiées sur des morceaux de musique allemande contemporaine. Le commentateur accuse le corps de ballet de Rudolf Kölling de laisser transparaître des signes "d'incertitude idéologique" et de "relâchement culturel". Il critique le "goût populaire ordinaire" (*gewöhnlichen Massengeschmack*) de la mise en scène, qu'il juge plus proche du "grotesque" que de la "grâce"⁴²⁷. Il condamne en particulier l'usage hétéroclite des pas de danse et le goût déplacé de certains tableaux⁴²⁸.

Cet exemple éclaire la dérive paranoïaque du régime durant la guerre totale. Éric Michaud souligne combien l'existence d'Hitler est hantée par l'opposition entre la forme et l'informe, la santé et la maladie, la culture et la décadence. Hitler a peur de l'invisible et des ténèbres, qui lui rappellent "l'anti-peuple" tyrannique (le *Gegenvolk* juif) capable de resurgir au

427 "Wir bitten zum Tanz", "weltanschauliche Unsicherheit", "kulturelle Auflösung", "gewöhnlichen Massengeschmack", "niedrigster nationaler Kitsch", "belanglose Tanzszenenfolge", courrier du Dr. Gerick à Rainer Schlösser, le 25 février 1942 ; BA Koblenz, NS 15, n° 101 b.

428 Dans *Polka*, il estime que la concurrence amoureuse de deux hommes pour une femme, symbolisée par le rythme de la polka et du stepp, favorise de façon tendancieuse la sensibilité corporelle américaine au détriment des formes traditionnelles allemandes. Dans la *Danse frisienne*, qui raconte l'histoire de femmes de pêcheurs attendant le retour de leurs maris, il compare l'image finale, la marche d'une troupe de cadets avec des drapeaux, au "plus médiocre kitsch national". Ce tableau, qui souligne l'idée de puissance militaire, introduit selon lui un décalage "incongru" avec une "suite de danses sans importance" ; BA Koblenz, NS 15, n° 101 b.

coeur du visible. Les Aryens sont ces "hommes de lumière" (*Lichtmensch*), aptes à sortir la *Kultur* de l'obscurité de l'histoire⁴²⁹. La "danse de la Grande Allemagne" devait, elle aussi, devenir un art victorieux, forme incarnée d'un rêve surgi de siècles d'oubli et de contrainte. Toutefois, au lieu de provoquer ce surgissement, Hitler accélère sa chute vers le fond, comme si les ombres de "l'anti-danse" (le "ballet intellectuel" des pays ennemis) finissaient par hâper les lueurs de la "danse de la Grande Allemagne". Tout en voulant conjurer la peur de son *Führer* par la censure, Goebbels ne fait qu'accélérer sa transformation en délire morbide.

Les mois qui s'écoulaient entre le lancement de la guerre totale, en février 1943, et la politique de la "terre brûlée", durant les dernières semaines du conflit mondial, illustrent cette contradiction. L'art y est plus que jamais lié à la destruction. Les artistes nommés sur les listes des "élus de Dieu" (*Gottbegnadeten*) n'échappent pas à la guerre. Leur art n'a pas pour but de masquer la violence inouïe qui domine alors : il est au contraire la violence même. Tandis que leurs confrères sont envoyés dans les usines d'armement avec les commandos du *Volksturm*, les "élus de Dieu" sont chargés de mettre en valeur le nouveau monde millénaire prédit par le Troisième Reich⁴³⁰.

Les danseurs participent à ce cercle infernal. Après avoir été détruite par des bombardements en février 1944, l'école berlinoise de Gustav et Jutta Fischer-Klamt se réinstalle à Mühlhausen, en Alsace. Le ministère de la Propagande fournit à cette occasion une douzaine de valises au Groupe Klamt, et l'autorise à reprendre ses tournées. Entre 1944 et 1945, le groupe prévoit de donner 208 spectacles pour la Wehrmacht et pour l'organisation "La force par la joie"⁴³¹. De façon identique, Dorothée Günther et Maja Lex obtiennent, après l'incendie de leur école de Munich, une autorisation spéciale pour continuer d'enseigner jusqu'à la fin du mois de juin 1945⁴³². Harald Kreutzberg n'est astreint que tardivement, le 20 novembre 1944, à rejoindre le front. Si Goebbels refuse sa demande d'intégration dans les services artistiques de la *Wehrmacht*, il est parvenu à maintenir le plus longtemps possible ses activités chorégraphiques, grâce à l'appui personnel de son amie Leni Riefenstahl, de Rainer Schlösser et d'Hans Hinkel⁴³³.

429 Éric Michaud, "L'éveil dans le mythe", "Prodiges et monstres", *op. cit.*, p. 125-147, p. 217-224.

430 On compte notamment parmi eux les écrivains Hans Carossa, Gerhart Hauptmann, Hans Jost, Erwin Guido Kolbenheyer, les sculpteurs Arno Breker, Fritz Klimsch, Georg Kolbe, Josef Thorak, les musiciens et compositeurs, Werner Egk, Carl Orff, Hans Pfitzner, Richard Strauss, et les chefs d'orchestre Herbert von Karajan, Clemens Krauss, Wilhelm Furtwängler, ainsi que la cinéaste Leni Riefenstahl. Dans le même temps, la majorité des artistes et des techniciens de théâtre sont envoyés dans les usines. En novembre 1944, la Chambre de culture du Reich déclare vouloir envoyer 4 883 personnes dans seize branches de l'industrie d'armement ; BA Potsdam, R 50.01, RMVP, n° 252.

431 BDC, RKK, dossier Jutta Klamt, n° 2200/0287/02.

432 StdtA München, Kulturamt, n° 380 ; BDC, RKK, dossier de Dorothée Günther, n° 0185/19 ; BDC, RKK, dossier de Maja Lex, n° 2200/0332/22.

433 BDC, RKK, dossier d'Harald Kreutzberg, n° 2200/0303/13, n° 2673/0013/01.

d. Le sacrifice de Mary Wigman pour la culture allemande

Mary Wigman, une fausse émigrée de l'intérieur

Le comportement civique et le travail artistique de Mary Wigman durant la guerre méritent un dernier détour. La chorégraphe apparaît plus que jamais sous l'image paradoxale d'une "grande dame" à la fois "au-dessus de la mêlée" et imperturbablement dévouée à sa mission pour la culture allemande. Les événements des années 1941-1942 - les affronts du congrès de la danse, sa rupture avec son ami Hanns Benkert et son déménagement à Leipzig - modifient son état d'esprit et son comportement. A l'inverse des mois qui précèdent l'éclatement de la guerre, où la chorégraphe s'était prise de passion pour le destin de la "Grande Allemagne", on descende au milieu des années 1940 les premiers signes d'un détachement. Elle critique la bureaucratie du régime et semble se désolidariser de la guerre. Les interdictions successives dont elle est l'objet sont à l'origine de ces changements. Elle se plaint en permanence de la méfiance paranoïaque des autorités et de leur incompetence en matière de politique artistique. Elle observe avec consternation le kitsch qui gagne progressivement les spectacles de danse. Dans son récit du congrès de danse de Leipzig, elle s'insurge contre la tendance divertissante imposée à son art et y voit une forme de "prostitution de la femme dans et par la danse"⁴³⁴.

Consciente d'être en décalage avec la ligne du Bureau Rosenberg, elle n'abandonne pas pour autant ses convictions. Préparant en septembre 1941 une conférence ("*Tanzerleben und Tanzgestaltung*") pour le cercle des danseurs modernes de Hambourg⁴³⁵, elle s'interroge : "Peut-être ce que je dis n'est-il "souhaité" ? Je ne peux le changer, il s'agit de choses qui sont au-dessus du temps"⁴³⁶. En février 1942, son dernier programme de danse, qui signe son départ de la scène, est critiqué par la presse officielle. Les commentateurs déclarent que "la conception artistique pessimiste [de Mary Wigman] pourrait avoir des influences négatives sur la jeunesse"⁴³⁷. Des prises de vue filmées en juillet 1942 par l'Atelier Tobis et commandées par les Archives des personnalités de la Chambre de film du Reich, seules sont conservées celles qui concernent le solo le plus lyrique, *Adieu et merci*. Plutôt que d'écouter les critiques, la

434 "Prostitution der Frau im und durch den Tanz", note du 20 mars 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, März 1941-Juli 1941", n° 83/73/154.

435 Elle y retrouve Lola Rogge et le critique Rudolf Maack.

436 "Vielleicht ist auch Manches, was ich sage nicht ganz "erwünscht" ? Ich kann es nicht ändern, denn es sind Dinge die über der Zeit stehen", note du 28 septembre 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

437 Son programme se compose d'anciens solos des années 1930 - *Tanz der Erinnerung, Zwiesprache, Schicksalslied, Klage, Zwei Tänze nach slawischer Volksmusik* - et de trois nouvelles créations - *Tanz der Brunhild, Tanz der Niobe, Abschied und Dank* ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tanzabende. Programme". Mary Wigman cite, le 17 février dans ses carnets, les commentaires de la presse : "(...) Pessimistische Kunstauffassung die Jugend im negativen Sinn beeinflussen könnte" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

chorégraphe choisit de s'appuyer sur un public fidèle, qui l'honore particulièrement durant la dernière tournée de sa carrière.

Cependant, c'est surtout sa séparation avec Hanns Benkert qui provoque l'évolution la plus spectaculaire. Ce dernier, en pleine ascension professionnelle et politique, quitte la danseuse en mai 1941 pour épouser une jeune femme, deux mois plus tard. Avec cette brusque rupture, tout se passe pour Mary Wigman comme si le genre humain se scindait en deux : le monde des hommes, incarnation du destin cruel et inhumain de la guerre d'une part, et le monde des femmes, symbole d'une humanité douloureuse et fière, d'autre part. Pour la première fois, la chorégraphe ouvre les yeux sur la brutalité de la guerre et remet en cause sa finalité. Elle jalonne ses carnets d'interrogations : "Comment, quand cette guerre sanglante va-t-elle s'arrêter ?". Elle remet en cause la soumission aveugle au *Führerprinzip*. Ainsi écrit-elle en septembre 1941, à propos des chants des soldats sur le front de l'Est, "Nombre de prisonniers, 574 000. Le refrain : "de la Finlande à la mer noire, en avant, en avant, en avant vers l'Est, ainsi nous nous élançons, la liberté est notre but, la victoire notre bannière, *Führer*, nous te suivons". Un chant primitif et brutal"⁴³⁸. En février 1942, une conversation entendue dans un train, entre des officiers revenus du front russe, ébranle sa conception mythique du combat : "Ils admirent "l'arme" russe, l'armement hautement qualifié des troupes, les avions en surnombre, la masse des chars et ils parlent des performances de la *Wehrmacht* allemande, très rationnellement, sans scrupule, avec l'évidence de ceux qui ont le sentiment du devoir (...). Devant ces propos, je comprends pour la première fois, en tant que femme, qu'il n'y a pas de place dans cette guerre pour l'esprit chevaleresque et encore moins pour la décence de la soldatesque"⁴³⁹. Son émotion est d'autant plus grande que deux des officiers travaillent pour l'organisation Todt, précisément celle au service de laquelle se trouve Hanns Benkert. Son refus de la guerre est à la mesure de la douleur qu'a provoqué le départ de son compagnon. Début 1943, alors qu'elle apprend le lancement de la guerre totale, elle écrit : "Je ne manque pas de pathétisme, mais je suis une femme et je ne peux pas approuver la guerre"⁴⁴⁰.

Ce refus de la guerre lui permet de reconquérir son identité féminine blessée. Alors que ses dernières créations remontaient à 1939, elle commence un nouveau cycle chorégraphique

438 "Zahl der Gefangenen, 574 000. Der Refrain : von Finnland bis zum schwarzen Meer, vorwärts, vorwärts, vorwärts nach Osten, so stürmen wir, Freiheit das Ziel, Sieg das Panier, Führer, ... wir folgen dir. Ein primitives und brutales Lied", note du 26 septembre 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

439 "Sie bewundern die russische "Waffe", die hochqualifizierte Ausrüstung der Truppe, Überzahl der Flugzeuge, Menge der Panzer und sie sprechen von den Leistungen der deutsche Wehrmacht, ganz sachlich, ohne Überheblichkeit, mit der Selbständigkeit einer, wenn auch noch so harten Pflichterfüllung (...) Vor diesen Tatsachen begreift man zum ersten Mal als Frau, dass in diesem Krieg weder Ritterlichkeit, noch soldatischer Anstand am Platz ist", note du 14 février 1942 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

440 "Ich bin nicht unpathetisch, aber ich bin eine Frau und kann den Krieg nicht bejahen", note du 5 février 1943 ; AkadK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

durant l'hiver 1941-42. Elle choisit deux figures fortes de la mythologie grecque et nordique, Niobé et Brünnhilde. Toutes deux incarnent le destin de femmes qui, déchues de leur statut respectif de princesse et de déesse, retrouvent leur dignité humaine par le seul travail de dépassement de la souffrance. Les carnets de Mary Wigman dévoilent un regard soudainement plus attentif à la misère humaine et moins épris de mysticisme. Ainsi note-t-elle en juillet 1941 : "La main de la guerre pèse lourdement sur les hommes et le destin individuel est en fin de compte plus lourd pour chacun que le destin collectif"⁴⁴¹.

Dans les mois qui entourent la fin de sa carrière de danseuse, ses préoccupations semblent recouper des thèmes majeurs de ce qui a été *a posteriori* appelé "l'émigration intérieure"⁴⁴². Son sentiment d'être devenue apatride la hante depuis le départ de son compagnon et s'intensifie au début de l'année 1942, durant sa dernière tournée. La matinée, pourtant très émouvante, de la Volksbühne de Berlin, le 13 mars 1942, la laisse dans "un état de solitude publique"⁴⁴³. Cet état engendre également un désir d'apaisement. Déjà en juillet 1941, la danseuse disait vouloir se "construire une nouvelle base, qui ne soit pas assombrie par l'ombre du "doute", de la "dégénérescence", de "la réputation propagée par le système actuel"⁴⁴⁴. Dressant une sorte de bilan en septembre 1942, elle conclut : "Cette dernière année si difficile aura été la plus atroce de ma vie. Il faut, en dépit de tout, se construire une île intérieure où règne la paix"⁴⁴⁵.

Cependant, ce détachement ne signifie pas pour autant que la chorégraphe se considère comme une "émigrée de l'intérieur", ni qu'elle entre dans une logique de résistance. Son comportement n'est en rien comparable à celui de la danseuse et sculpteur Oda Schottmüller, qui collabore au réseau de la Chapelle rouge et qui fait partie, en 1943, des dix-neuf femmes condamnées à mort par le tribunal de guerre du Reich, après le démantèlement du réseau⁴⁴⁶. En

441 "Die Hand des Krieges legt sich schwer auf die Menschen und das Einzelschicksal wiegt für jeden doch noch schwerer als den Gesamtschicksal", note du 12 juillet 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. März 1940-Juli 1941", n° 83/73/154.

442 A propos des débats sur l'émigration intérieure, voir : Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil. Exil en Europe*, Paris, Payot, 1988, tome 1.

443 "Im Zustand der öffentlichen Einsamkeit", note du 13 mars 1942 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

444 "Mir eine neue Basis schaffen, die nicht ständig durch den Schatten des "Fragwürdig", des "Entartet", des "durch die Systemzeit geschaffenen Ruhmes" verdunkelt wird", note du 12 juillet 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. März 1940-Juli 1941", n° 83/73/154.

445 "Diese letzte so schwer gelebte Jahr ist das qualvollste meines Lebens gewesen (...). Es geht darum sich trotz allem bei sich selber in sich selber eine Insel zu schaffen, auf der Friede ist", note du 6 septembre 1942 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

446 Sur le réseau de la Chapelle rouge, voir Peter Steinbach, Johannes Tuchel, *Lexikon des Widerstandes 1933-1945*, Munich, Beck, 1994, p. 156-157. Oda Schottmüller mène une double carrière de danseuse moderne et de sculpteur dans les années 1930. Elle découvre la danse après ses études à l'Académie des beaux-arts de Berlin et fait ses débuts en 1931 dans le Groupe des jeunes danseuses de la Volksbühne. Inscrite à la Chambre de théâtre du Reich comme danseuse libre, elle participe à la plupart des manifestations de la danse des années 1930, le concours international de danse de 1936, les soirées de danse du village olympique, les festivals des "Heures de la danse" à partir de 1937. Elle voyage même durant la guerre dans les pays occupés dans le cadre du Service culturel des troupes et donne quelques récitals à la Scala. Ses activités de sculpteur attestent à première vue du même

outre, son sentiment d'être une "apatride" n'est pas comparable à celui des "émigrés de l'extérieur". Pas plus qu'en 1933, elle ne s'assimile à leur sort. A ce titre, la visite qu'elle fait au cercle du NSDAP de Leipzig en décembre 1941 est significative. Le Parti, qui tente alors d'empêcher sa nomination au conservatoire de Leipzig, dresse un portrait critique de ses activités passées. Mary Wigman en donne l'énumération dans ses carnets : "Cela a commencé avec Ascona (1915). Mes relations à Dresde, Bienert, Palucca, Grohmann, etc. J'aurais même utilisé du capital juif pour reconstruire ma maison ! La presse avant 1933. *Monument aux morts*, le groupe de danse des États-Unis et les danseuses juives dedans. Mon comportement depuis 1933, une réserve qui est interprétée comme de l'opposition"⁴⁴⁷. Mais, loin d'assumer ses choix antérieurs, la chorégraphe tente de se justifier auprès du NSDAP et estime infondés les reproches qui lui sont faits. Jamais elle ne s'interroge dans ses carnets sur le sort de ses anciennes collaboratrices juives. Elle insiste au contraire sur l'injustice des autorités nazies à son égard et tente de donner des gages de loyauté. Elle conclue sur sa visite : "Tout est connoté totalement négativement. Je dois serrer les dents. Indigne, hideux... Est-ce que mon oeuvre, le travail de ma vie, tout ce qui se rattache au nom de Mary Wigman doit mourir de cette façon, être détruit à tout prix ? Je ne dois pas tolérer cela ! Je ne veux pas me laisser abattre !" ⁴⁴⁸. La réaction de Mary Wigman rappelle celle de Rudolf von Laban à l'époque de sa disgrâce. Elle attend encore que son art soit racheté et excusé publiquement l'injustice dont il est victime.

Ces difficultés ne provoquent pas non plus un repli dans une "solitude aristocratique", dépeinte par quelques écrivains de l'émigration intérieure et qui les poussait à limiter les contacts compromettants avec la société environnante. La vie sociale de Mary Wigman reste active. En 1942, elle reçoit encore quarante-six personnes pour son anniversaire et trente pour la fête de Noël⁴⁴⁹. Elle continue de prendre part à la vie culturelle officielle, préparant encore deux opéras en 1943 : *Orphée* avec son ami Hanns Niedecken-Gebhard, à l'occasion du

conformisme. Elle fait notamment plusieurs bustes d'hommes politiques du régime. Son engagement actif dans la résistance commence réellement avec la guerre. Son atelier devient alors un forum de rencontres politiques et artistiques et un lieu d'émission de messages radiophoniques à destination de Moscou. Dans le procès de la Chapelle rouge, elle compte parmi les 17 personnes dont Hitler refuse la grâce. Elle sera intégrée après la guerre dans le panthéon des héros antifascistes. En 1969, l'URSS lui décerne de façon posthume l'Ordre de l'étoile rouge. Un film biographique lui est dédié en RDA, *La danseuse au masque* (Norbert Molkenbur, Klaus Hörhold, Oda Schottmüller. *Tänzerin, Bildhauerin, Antifaschistin. Eine Dokumentation*, Berlin, Henschel, 1983, 125 p.).

447 "Mit Ascona (1915) fängt es an; mein Verkehr in Dresden, Bienert, Palucca, Grohmann, etc... Sogar jüdisches Kapital soll ich zum Umbau meines Haus verwendet haben ! Die Presse vor 1933. Das Totenmal, die USA Tanzgruppe und die Jüdinnen darin. Mein Verhalten seit 1933, Zurückhaltung, die als Opposition ausgelegt wird", note du 10 décembre 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

448 "Alles wird völlig negativ gewertet (...). Ich muss die Zähne zusammenbeißen, würdelos, hässlich... Soll mein Schaffen, meine Lebenswerk, soll alles was sich an den Namen Mary Wigman knüpft auf diese Weise vergeben, mit allen Mitteln ausgelöscht werden ? Ich darf das doch nicht zulassen ! ... Ich will mich nicht kleinkriegen lassen !", note du 10 décembre 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

449 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, Oktober 1942-Juli 1943", n° 83/73/152.

centième anniversaire du conservatoire de Leipzig, et *Carmina Burana* avec Carl Orff⁴⁵⁰. La section de danse du département d'art dramatique est florissante, à tel point que le nombre d'enseignants augmente à l'automne 1943, sur sa propre demande et celle d'Hanns Niedecken-Gebhard⁴⁵¹. Le bombardement du conservatoire, le 4 décembre 1943, ne signifie pas non plus la fin de son enseignement. Elle met son appartement privé à disposition des cours de danse du conservatoire - elle a alors cinq élèves - tandis que les autres sections sont transférées à Crimmitschau⁴⁵². En mai 1944, après le bombardement des bâtiments de la Chambre de théâtre du Reich, elle cherche désespérément la nouvelle adresse du ministère afin de régler sa cotisation annuelle dans les délais⁴⁵³. Enfin, en mars 1945, elle donne une dernière soirée de danse avec ses élèves⁴⁵⁴.

Si Mary Wigman n'adhère plus aux discours officiels du régime, elle ne renonce en rien à son combat pour la culture allemande. Elle reste attachée à la conception cyclique de l'histoire développée par Oswald Spengler. Ses commentaires sur les conférences du congrès de Leipzig sont éloquentes. Elle loue en particulier l'universitaire Hermann Altmann, directeur de l'Institut des exercices corporels de Leipzig, pour sa "conférence remarquable sur le comportement et le mouvement idéal des hommes allemands d'aujourd'hui, comparés à l'idéal grec"⁴⁵⁵. Les propos du conférencier sont en parfaite conformité avec l'historiographie officielle sur la Grèce romantique. La chorégraphe retient surtout les passages où le professeur développe la notion de "totalité" et de "corps spirituel". Ils font écho à sa propre fascination pour le théâtre grec. Si, au début de l'année 1942, ses certitudes de voir triompher la culture allemande semblent fragilisées par l'évolution défavorable de la situation militaire, elles restent sous-jacentes dans tous ses propos. Le début de la guerre entre les États-Unis et le Japon lui inspire quelques réflexions : "Je pense à Spengler et au déclin de l'Occident. Ne sommes-nous pas sur le point de l'accélérer ? L'Europe relayée par l'Asie ? Et si ce n'est pas le cas, y a-t-il suffisamment de forces de régénération dans notre continent pour pouvoir guérir (...), et recommencer depuis le début, tout reconstruire ?"⁴⁵⁶.

450 Elle n'est pas censurée cette fois-ci. Sa collaboration à ces deux spectacles souligne la persistance de sa fascination pour le théâtre grec.

451 Angela Rannow, Ralf Stabel, *op. cit.*, p. 26.

452 Angela Rannow, Ralf Stabel, *op. cit.*, p. 27.

453 BDC, RKK, dossier de Mary Wigman, n° 2200/0603/06.

454 Angela Rannow, Ralf Stabel, *op. cit.*, p. 27.

455 "Ausgezeichnetes Referat vom Professor Altmann über die Haltungs- und Bewegungsideale des deutschen (nordischen) Menschen von Heute verglichen mit dem griechischen Ideal", note du 18 mars 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, März 1940-Juli 1941", n° 83/73/154.

456 "Ich muss an Spengler denken und den Untergang des Abendlandes ? Sind wir nicht dabei diesen zu beschleunigen ? (...) Europa abgelöst durch Asien ? Und wenn nicht, gibt es genügend Regenerationskräfte für unseren Kontinent um sich von diesem zu erholen (...), von vorn anzufangen, total aufzubauen ?", note du 12 février 1942 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

Mary Wigman est toujours habitée par ce "tu dois" qui rythme son existence. Selon elle, la mort est synonyme d'éternelle renaissance. Ce regard cyclique sur les âges de la vie et le temps des cultures explique sa volonté de contester systématiquement les affronts dont elle est l'objet. Ainsi traite-t-elle Hanns Hasting de "lâche" parce qu'il a refusé de rencontrer son censeur, Rudolf Sonner, au congrès de Leipzig. Elle considère le fait de lui avoir tenu tête comme une victoire⁴⁵⁷. Cette attitude éclaire en définitive son incapacité à prendre des distances critiques. Les difficultés qu'elle subit et l'évolution meurtrière du régime ne remettent pas en cause sa conviction intime de la supériorité de sa culture et de son peuple. Jamais elle ne songe qu'arrêter son art et couper les liens avec les autorités puisse être un acte plus fier et plus noble encore pour sauver la culture allemande. En avril 1943, peu après le bombardement qui détruit la Maison allemande de la danse à Berlin, la chorégraphe écrit à Fritz Böhme son regret de savoir son travail, "fait avec tant d'amour et de patience", entièrement anéanti. Elle admire depuis ses débuts la mission de l'écrivain aux Archives de la danse. Elle lui avait confié la majeure partie de ses documents sur ses débuts artistiques à Dresde, pensant ajouter ainsi une pierre à l'édifice de la "danse allemande". A sa façon, la chorégraphe participe donc à la mobilisation totale. Son comportement fait écho à l'esprit d'héroïsme et de sacrifice exigé par le régime auprès de la population. Continuer le combat pour sa danse, envers et contre tout, est une manière de travailler à la victoire de son pays⁴⁵⁸.

L'ascension au Crépuscule des dieux

Les trois dernières créations de Mary Wigman, *Danse de Brünnhilde*, *Danse de Niobe* et *Adieu et merci*, constituent un véritable testament autobiographique et artistique de cette époque. La danseuse les crée entre décembre 1941 et février 1942, au moment où son avenir est le plus incertain, en raison des conflits de politique culturelle des villes de Dresde et de Leipzig. Ces chorégraphies apportent la preuve que "l'île" forgée par la danseuse, pour se ménager une sphère hors du monde, n'est pas comparable à "l'émigration intérieure" de ceux qui refusent lucidement la barbarie. Elles éclairent plutôt la "migration mythique" de la danseuse, sa poursuite obstinée de l'Idéal. Les figures mythologiques qu'elle choisit et les textes qu'elle rédige en contrepoint, invitent à une double lecture, biographique et symbolique.

Ces trois solos traitent du rapport entre le monde terrestre et le monde divin. La *Danse de Brünnhilde* montre les contradictions d'une déesse devenue femme. La *Danse de Niobe* souligne les souffrances d'une princesse voulant être déifiée. *Adieu et merci* résout ces antagonismes. L'ordre dans lequel Mary Wigman crée ces chorégraphies n'est pas le fruit d'un

⁴⁵⁷ Notes sur le congrès de Leipzig de mars 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch, März 1940-Juli 1941", n° 83/73/154.

⁴⁵⁸ Notre interprétation rejoint celle de Marion Kant dans son article "Mary Wigman. Die Suche nach der verlorenen Welt", in *Tanzdrama*, 1994, n°25, n° 26.

hasard : il est la transcription métaphorique d'une maturation intérieure, elle même directement liée aux événements de son existence. Dans la *Danse de Brünnhilde*, la chorégraphe se confronte à la douleur d'avoir été trahie par son compagnon. Dans la *Danse de Niobé*, elle redéfinit son rapport au monde des femmes et à l'univers de la guerre. Dans *Adieu et merci*, elle exprime une sorte d'apaisement après la tempête. Cette trilogie chorégraphique dévoile aussi une micro-histoire du rêve messianique de la "danse allemande". Mary Wigman choisit comme titre "Le chant du cygne" pour ce dernier cycle de solos. Celui-ci pourrait être une autre version, secrète, de la mort glorieuse du cygne, interprétée à la perfection par son ennemie tant jalousée, Anna Pavlova, dans *Le lac des cygnes*⁴⁵⁹.

La *Danse de Brünnhilde* est directement inspirée du *Ring* wagnérien. La danseuse situe son personnage dans le troisième acte du *Crépuscule des dieux*, le moment le plus essentiel de la trilogie du *Ring*, car introduisant au dénouement final. Durant cet acte, Brünnhilde et Siegfried, respectivement fille et petit-fils du dieu Wotan du royaume du Walhalla, se séparent pour de nouvelles conquêtes après s'être déclaré leur amour. Ils se sont connus sur le rocher du prologue que Siegfried était parvenu à escalader, après avoir tué héroïquement le monstre Fafner et repris l'anneau d'or, symbole de puissance et de richesse. Brünnhilde y reposait après avoir été destituée de sa divinité par son père en signe de punition (elle avait enfreint l'ordre de tuer son demi-frère, Siegmund). Cependant, leur amour, qui symbolise l'émancipation de la dynastie des Niebelungen et l'attente d'un règne nouveau et meilleur, est mis à rude épreuve. Dans le bas-monde, au palais seigneurial des Gibichungen, Hagen songe à faire épouser ses demi-frère et soeur, Gunther et Gudrune, par des héros dignes de leur rang, Brünnhilde et Siegfried. Les deux descendants de Wotan sont corrompus par leur passage dans le royaume terrestre des Burgondes. En visite au Palais des Gibichungen, Siegfried demande la main de Gudrune, après avoir été trompé par un filtre aphrodisiaque et amnésique. Brünnhilde, restée sur son rocher, est enlevée par Siegfried lui-même, qui se fait passer pour un inconnu, et est amenée de force au palais pour être promise à Gunther. La Walkyrie, qui clame être l'épouse légitime de Siegfried, voit celui-ci se parjurer devant la cour. Blessée, elle participe alors au complot d'assassinat fomenté par Hagen et Gunther pour récupérer l'anneau d'or. Un accident de chasse est simulé durant la nuit. Apprenant, trop tard, la raison de l'apparente trahison de son époux et le sens pervers de l'anneau d'or, Brünnhilde s'immole avec l'anneau dans un bûcher. Sa disparition entraîne celle du Walhalla⁴⁶⁰.

De ce récit, Mary Wigman reprend surtout le thème de l'amour trahi. Cette trahison est double : celle de Siegfried-Benkert, mais aussi celle de la "cour seigneuriale" du Troisième Reich. Son solo se situe peu avant le mariage de Brünnhilde avec Gunther et se déroule comme

459 AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Notizen zu ihren letzten Solotanz", n° 83/73/2002.

460 Richard Wagner, *Le crépuscule des dieux*, Paris, Flammarion, 1994 (édition bilingue), 320 p.

une rêverie en flash-back sur les événements qui ont séparé la Walkyrie de Siegfried et qui l'ont amenée à la cour des Burgondes. Mary Wigman, qui incarne Brünnhilde, la présente comme "une femme majestueuse, princière (...), qui ne se laisse pas humilier"⁴⁶¹. Quand bien même a-t-elle été destituée de sa divinité par son père, elle sait que ses racines sont au royaume du Walhalla et non auprès des humains. Elle ne ressent aucune sensibilité commune avec les gens d'ici-bas : "Ces hommes qui se meuvent si librement (...) lui semblent lointains et étrangers, comme s'ils ne connaissaient pas la gravité mortelle (...) du combat". Elle se languit de son pays : "Les pensées voyagent très loin vers le pays, là haut au Nord, le pays du soleil de minuit et de la solitude infinie". Mais parce qu'elle est une "fille des dieux", elle se doit de rester digne face à son sort de prisonnière du palais des Gibichungen. Elle apprend les danses des courtisanes qui feront d'elle une vraie princesse burgonde, mais elle regarde ces coutumes avec ironie : "On l'a initiée aux traditions et aux coutumes de la vie de cour. On s'est efforcé de l'intégrer à la sphère d'influence et aux devoirs assignés aux femmes de ce pays. Elle éclate de rire - on lui a même appris à danser (...) ! Ses gestes sont encore un peu anguleux, et il lui manque cette grâce féminine, si naturelle aux femmes d'ici. Mais elle est royale dans son attitude et elle glisse avec certitude son pas dans les figures ordonnées de la danse"⁴⁶².

La description par Mary Wigman de l'inféodation plastique de Brünnhilde aux danses de cour des Burgondes peut être regardée comme une critique du kitsch imposé au ballet durant la guerre. La danseuse inverse donc les données du jeu politique. Cible pour les censeurs du Bureau Rosenberg, elle devient à son tour juge du divertissement "trop civilisé" du régime. Cette variation souligne de façon très claire ce qui distingue l'art wigmanien de la politique officielle de la danse des années 1941-1942. En parodiant l'image lumineuse du ballet, Mary Wigman revendique son appartenance à un art des profondeurs, fidèle à la tradition romantique. Sa danse demeure ouverte à la plénitude des ténèbres, alors que la danse officielle a renoncé à l'appel vers le fond, par peur de voir resurgir les gestes décadents du "peuple de l'ombre"⁴⁶³. En revêtant la robe d'une princesse étrangère, la danseuse souligne surtout la nature de sa nouvelle mission : défendre, contre un art imposteur, la vraie danse allemande, celle de l'homme indivisé, dont les gestes naissent d'un fond spirituel invisible. Les interdictions dont

461 "Das grossartige Weib, königliche, (...) dass sich nicht demütigen lässt", note du 6 janvier 1941 ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tagebuch. Juli 1941-September 1942", n° 83/73/151.

462 "Fern und fremd sind ihr die Menschen, die sich so frei bewegen und sich wohlgesittet geben, als kennen sie den tödlichen Ernst des Kampfes nicht", "Die Gedanken wandern, über weite Strecken hinweg zurück in das Land hoch oben im Norden, das Land der Mitternachtssonne und der unendlichen Einsamkeit", "Man hat sie mit den Sitten und Bräuchen des höfischen Lebens vertraut gemacht. Man hat sich bemüht, sie für die Aufgaben und Wirkungskreis zu gewinnen, der den Frauen dieses Landes zugewiesen ist. Sie lacht auf - man hat sie sogar tanzen gelehrt ! (...) Sie tanzt - noch sind die Gebärden ein wenig eckig, und es fehlt die weibliche Anmut, die den Frauen hier so selbstverständlich zueigen ist. Aber königlich ist ihre Haltung, und sicher setzt sie den Schritt in den vorgeschriebenen Figuren des Tanzes" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tanz der Brunhild", n° 83/73/1527.

463 Carl Diem juge lui-même sa danse trop tragique, dans une lettre qu'il adresse à Hanns Niedecken-Gebhard en janvier 1941 ; HA Köln, correspondance de Carl Diem.

elle fait l'objet durant la guerre la renforcent dans la conviction d'être l'héritière unique et légitime de la culture allemande.

L'essentiel de l'oeuvre et de l'existence de Mary Wigman se joue dans cette chorégraphie. Tous les ingrédients d'un détachement définitif avec le Troisième Reich sont là. Quoique tardif, il serait pourtant la condition de la renaissance humaniste de son art. Mais la chorégraphe ne choisit pas cette direction. Elle continue d'être hantée par la question de la germanité de son art. Sa parodie n'est pas une critique du régime. Elle exprime sa profonde exaspération de voir le ballet voler une fois de plus la première place à la "danse allemande"⁴⁶⁴.

La seconde partie de la *Danse de Brünnhilde* éclaire cette attitude. Mary Wigman danse le souvenir de sa rencontre avec Siegfried-Benkert. Il a été le "prince" qui l'a ouverte à l'infini des sentiments humains, à l'amour, à la haine, à l'incompréhension et à la douleur. Le solo se termine sur la vision initiale de la cathédrale sonnante l'annonce du mariage de Brünnhilde et de Gunther. Mary Wigman ne danse pas le destin sanglant des héros du *Crépuscule des dieux*, ni le brasier final du Walhalla. Son solo ressemble toutefois à une lente progression vers cette fin, caractérisée par la compréhension cristalline, par Brünnhilde, des événements du cosmos. Les dernières images sont celles d'une Walkyrie illuminée par la vérité et soumise au destin choisi par les Nornes : "Lentement les portes s'ouvrent. La lumière rayonnante du soleil emplit l'espace et entoure la princesse d'un halo brillant. Dans une posture droite, elle attend, prête. Le bras droit levé pour saluer, elle s'avance avec un port de reine vers le sort que les déesses du destin, les Nornes, lui ont réservé"⁴⁶⁵.

Le suicide de Brünnhilde a donné lieu parmi les historiens de la musique, à deux interprétations opposées. Certains y voient le geste libérateur d'une déesse qui a conquis sa dignité humaine à travers la souffrance. D'autres considèrent au contraire que son geste est une régression vers le mythe : au lieu de montrer à ses compagnons errants le chemin d'une

464 La préférence de Mary Wigman pour des chorégraphies inspirées par des figures féminines fortes, volontiers mystérieuses et capables de rébellion est partagée par un petit cercle de femmes journalistes, qui reste fidèle à la chorégraphe tout au long du régime nazi. Il s'agit en particulier de Leonie Dötzler-Müllering, journaliste au *Dresdener Neueste Nachrichten*, de Florentine Hamm, journaliste nazie du *Völkischer Beobachter*, ainsi que de l'écrivain Leonore Kühn, pigiste pour *Die Frau* et *Deutsche Frauenkultur und Frauenkleidung*, et de l'écrivain nazie Beda Prilipp, pigiste dans différents quotidiens et journaux de danse. Plutôt que de soutenir l'érotisme nazi imposé dans le ballet, ces journalistes défendent la position de Mary Wigman et présentent notamment l'image d'une artiste, vestale du foyer de l'art allemand. Elles confirment l'idée selon laquelle la position de Mary Wigman n'est pas extérieure aux débats internes du régime nazi. Elles prouvent au contraire que celle-ci doit être replacée dans le cadre du courant féministe conservateur qui alimente les organisations féminines nationales-socialistes. L'étude des discours de ces journalistes sur la danse pourra faire l'objet d'un travail ultérieur. BDC, RKK, dossier Leonie Dötzler-Müllering, n° 2703/0172/11 ; dossier Florentine Hamm, n° 2101/0450/14 ; dossier de Beda Prilipp, n° 2101/0964/05.

465 "Langsam öffnen sich die Türen. Strahlendes Sonnenlicht dringt in den Raum, die Gestalt der Königin mit seinem Glanz umhüllend. Hochaufgerichtet steht sie - und bereit. Den rechten Arm zum Gruss erhoben, schreitet sie in königlicher Haltung dem Verhängnis entgegen, das die Schicksalsgöttinnen, die Nornen, ihr vorbestimmt haben" ; AK Berlin, fonds Mary Wigman, "Tanz der Brunhild", n° 83/73/1527.

nouvelle humanité, la Walkyrie choisit la vengeance par le feu⁴⁶⁶. L'image finale du solo de Mary Wigman aurait pu avoir le sens d'un désir de renouveau, signe de l'émancipation du régime et des retrouvailles avec "la région du silence". La danseuse aurait alors renoué avec l'utopie initiale d'une danse à taille humaine, à la fois habitée par la conscience de la perte de l'âge d'or et ouverte à l'inconnu. Mais elle reste du côté du mythe et s'engage plus en avant dans la bataille pour la culture allemande. Elle refuse d'abandonner son statut de prêtresse de la danse et préfère, une fois de plus, la fatalité divine à la liberté humaine. Telle Brünnhilde, protégée sur son rocher par son cercle de feu, elle ne veut pas entrer dans le monde des hommes, qui serait pourtant le lieu sauveur de sa danse. Elle favorise plus que jamais l'ascension, toujours victorieuse, de l'art majeur au détriment de "l'expérience défunte du mouvement".

La *Danse de Niobé* confirme cette orientation. Elle souligne la dangereuse fascination de Mary Wigman pour le sacrifice, au nom d'un principe supérieur. Contrairement à Brünnhilde, Niobé n'est pas une déesse mais la reine de Thèbes. Elle n'est pas déchue pour avoir voulu être une femme, mais pour avoir voulu être déifiée. Mère la plus comblée du royaume par des enfants d'une beauté sans pareil, elle entreprend de rivaliser avec la déesse de la fécondité elle-même afin d'être adorée à son tour sur l'Olympe. La déesse de la fécondité la châtie pour son impiété en tuant ses enfants. Mary Wigman explique que ce personnage tragique lui a permis d'exprimer un tourment plus profond : "La folle arrogance, la témérité sans bornes avec laquelle - nous qui sommes impuissants - partageons cette culpabilité collective qui bâtit une destinée fatale et dont l'issue est la guerre". Le thème de sa danse est centré sur l'expérience des nuits de bombardement passées dans les abris et le désespoir absolu des mères et des femmes⁴⁶⁷. La danseuse semble au premier abord se placer du côté des victimes : les femmes sont châtiées par la guerre, comme les enfants innocents de Niobé.

L'interprétation qu'elle suggère est toutefois problématique. Elle ne nomme pas ceux qui ont provoqué les dieux, mais il est clair qu'il s'agit de l'autre moitié de l'humanité, les hommes, qu'elle accuse tant dans ses carnets d'être les uniques responsables de la guerre. Une fois de plus, la danseuse choisit le mythe. Sa vision manichéenne des hommes-guerriers et des mères-souffrantes, sa conception fataliste de la guerre sont autant de voiles opaques posés sur la réalité. Pas plus que dans la *Danse de Brünnhilde*, elle ne fait corps avec la souffrance des victimes.

⁴⁶⁶ Nike Wagner, "L'union bienheureuse. Père et fille : Wotan et Brünnhilde", in *L'avant-scène Opéra*, 1993, n° 16/17, p. 8-9.

⁴⁶⁷ Les bombardements des forces alliées sur l'Allemagne s'intensifient notablement à partir de 1942 ; David Welch, *op. cit.*, p. 113.



XXI. Mary Wigman, *Danse de Brünnhilde* (Tanz der Brunhild), *Danse de Niobé* (Tanz der Niobe), 1942.

Ce solo ne dénonce pas un châtement mais annonce une déification. Niobé-Wigman se sacrifie elle-même en s'immolant. Elle décrit ce moment du sacrifice : "L'angoisse s'engouffrait en moi, une peur sans nom, jusqu'à ce que les yeux se dilatent de terreur, le cri s'étouffe dans la gorge, le corps foudroyé jeté au sol ; je frappais ma poitrine de mes poings dans une auto-immolation : "Prends moi, prends-moi, mais épargne celui-ci, mon dernier enfant !". Jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien, rien que ce corps vidé qui ne m'appartient plus, une jarre brûlée, vide (...). Je voulais crier à ces femmes affligées : "Pardonnez-moi cette danse où je chante votre douleur, et croyez bien que c'est le sang de mon propre coeur qui l'alimente. Car votre douleur est notre douleur à tous ; elle m'est sacrée"". Faute d'avoir pu accéder au statut divin par l'adoration que le régime lui refuse, Mary Wigman le fait ici par le sacrifice. La douleur des femmes est l'instrument de sa sacralisation et non l'expression des sacrifices meurtriers imposés par la guerre. La danseuse réalise dans cette seconde chorégraphie le destin que les Normes ont choisi précédemment pour Brünnhilde : l'autodafé d'elle-même et de sa danse. La *Danse de Niobé* n'est autre que l'image de l'apocalypse finale du *Crépuscule des Dieux*.

Adieu et merci est le dernier solo de cette trilogie. A cause de sa tonalité lyrique et de sa trame abstraite, dénuée de narration, il a longtemps été considéré comme une preuve de l'escapisme de Mary Wigman et de son retrait de la sphère officielle. Il couronne au contraire son ascension dans le mythe. Il se conçoit, ainsi que l'indique son titre, comme un geste d'adieu. Mary Wigman clôt avec cette chorégraphie sa carrière de danseuse. Son choix est libre et n'est pas le fruit d'une mesure de rétorsion politique, comme la rumeur a voulu le faire croire⁴⁶⁸. Le seul motif extérieur qui l'influence est de voir "la vie s'éteindre" autour d'elle à cause des difficultés grandissantes de l'existence quotidienne (l'organisation matérielle des tournées est de plus en plus périlleuse et incertaine).

Cette dernière danse est comme "un chant d'oiseau au crépuscule, une sonorité pleine". Elle semble incarner ce havre de paix, qu'elle évoque dans ses carnets. Toute la danse est placée sous le signe de l'apesanteur : "C'était un motif fait de mouvements balancés s'étirant dans l'espace, d'un geste palpitant qui montait, prêt à se dissoudre dans la diagonale, mais au sommet de la suspension répondait le balancement de la jambe, pour s'achever en un retrait discret, quasi imperceptible de la hanche". *Adieu et merci* rappelle le *Chant séraphique* du cycle *Paysage fluctuant* (1929), inspiré de l'atmosphère acoustique du piano de verre et de la vision lumineuse de l'ange de la cathédrale de Strasbourg⁴⁶⁹. Le regard de cet ange plane une dernière

⁴⁶⁸ Mary Wigman relate : "Peut-être tout cela m'a aidée à tenir la promesse que je m'étais faite : ne pas attendre le début du déclin, mais me retirer au sommet de mes capacités personnelles" ; in Mary Wigman, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁶⁹ Elle décrit ainsi l'inspiration du *Chant séraphique* : "Quelque chose m'arrivait que je n'avais jusqu'alors connu que dans la danse - lorsque dans une extase et un abandon total aux sphères aériennes, on semble flotter, ayant perdu toute sensation de gravité. La voix des cloches de verre n'était pas de ce monde ; c'était la voix d'un séraphin, d'un ange transfiguré de lumière, qui, une trompette d'argent aux lèvres, s'élève et disparaît dans les



XXII. Mary Wigman, *Adieu et merci* (*Abschied und Dank*), 1942.

fois sur sa danse : "Un sourire de connivence (...), cette ombre de sourire [qui] disait la renonciation, non pas la résignation".

Mary Wigman franchit l'expérience de l'autodafé de la *Danse de Niobé*. Elle est au-delà de la mort. Elle renonce à la vie et aux succès d'ici-bas. En échange, elle acquiert l'immortalité. Le refus fasciné de la mort, la déchirure entre le monde des hommes et le monde des dieux, qui ont hanté toute son existence, se sont donc résorbés. "Touchée par un rayon de soleil", elle rejoint le royaume divin du Walhalla. En renonçant à la condition humaine, la danseuse croit ainsi offrir à son art le temple immortel dont elle a toujours rêvé. Mais, précisément parce qu'elle délaisse son destin de femme mortelle, elle sacrifie ce qu'elle a de plus sacré : le mouvement vivant. Devenue la Walkyrie prométhéenne, l'ange gardien de la danse, elle échappe à la culpabilité.

Conclusion

L'évolution de la chorégraphie, dans les années d'avant-guerre et de guerre, confirme le processus observé depuis les festivals des années 1934-1935. Contrairement à ce qu'affirment les esthéticiens, la création chorégraphique est profondément influencée, au cours de cette période, par l'engagement idéologique des danseurs. L'analyse esthétique qui tend à séparer chez l'artiste le sujet politique du sujet créateur révèle ici ses limites. Nous avons tenté de mettre en évidence leur caractère indissociable et de montrer combien l'attitude politique des danseurs oriente leur travail artistique.

La raison principale de ce phénomène est l'importance particulière donnée à la *Kultur* dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Elle est le sillon commun qu'empruntent les nationaux-socialistes et les danseurs modernes, et dans lequel ils puisent leur critique de la civilisation et leur recherche d'identité. Elle est à la fois le vecteur des ambitions d'œuvre d'art totale du nazisme et celui du messianisme artistique de la danse. Ce partage d'un même rêve de *Kultur* explique l'engagement actif des danseurs aux côtés du régime nazi et il montre pourquoi ces artistes poursuivent leur collaboration jusqu'à la fin de la guerre.

Ce rêve commun éclaire en outre la progressive domination du sens sur la forme qui envahit la pratique chorégraphique. Les danseurs troquent une recherche expérimentale, axée sur la corporéité, contre une volonté de signifier, qui se traduit par un travail formel moins riche. L'espoir de faire de la "danse allemande" l'arme de conquête d'une *Kultur* rendue à ses racines organiques et intuitives rend caduque la quête "baudelairienne" de l'imaginaire moderne.

La danse reste certes moderne dans ses modes de création et dans sa gestuelle. Mais elle se laisse emporter par le rêve d'éternité que lui propose le nazisme. Cette nostalgie de la tradition souligne l'importance donnée à l'écrit par les danseurs. Leur textes politiques des années 1930 expriment ce vers quoi tend leur danse : l'avenir radieux de la culture du mouvement, révélé par l'utopie d'Ascona, et dont le Troisième Reich millénaire a fait miroiter depuis la promesse.

Le parcours de Mary Wigman est emblématique de la dimension dramatique que prend ce rêve au cours des années 1930 et 1940. Si son évolution chorégraphique témoigne, dès la fin de l'époque weimarienne, d'une recherche de sens, elle finit néanmoins par croiser, rejoindre et suivre le développement propre du nazisme. Certains éléments de sa danse et de son rapport au monde auraient pu être, durant la guerre, le siège d'une distanciation rédemptrice. La danseuse persiste cependant, comme les nazis, dans sa vision aveuglée de l'idéal. Son travail d'improvisation soliste reste envoûté par l'ombre de la communauté. Sa conscience de la perte du sacré du monde moderne la laisse aveugle face à l'imposture sacrilège et meurtrière du nazisme. Sa méfiance vis-à-vis de la technique ne l'éclaire pas plus sur les rouages implacables du système totalitaire dont elle est partie prenante. Enfin, la certitude d'avoir trouvé dans le mouvement un nouveau mode d'accès à l'humain, intuitif et sensible, ne la débarrasse pas de sa croyance en la supériorité de la culture allemande.

Le destin de la danse moderne sous le nazisme reflète finalement le phénomène de "verrouillage de la polysémie", qui caractérise de façon plus générale l'évolution des formes culturelles en Europe durant les années 1930. En préférant à l'angoisse de l'inconnu, la "téléologie de la certitude" que leur propose le nazisme, les danseurs ont emprunté, eux aussi, la voie du retour régressif⁴⁷⁰.

470 Régine Robin compare l'évolution des formes culturelles en URSS, en Allemagne et aux États-Unis, dans un article intitulé "Le dépotoir des rêves", in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masses dans les années 1930*, Paris, Éditions ouvrières, 1992, p. 9-41. Il serait intéressant ultérieurement de faire une étude comparative sur la danse futuriste sous le régime mussolinien et sur le ballet classique dans la Russie soviétique.

Conclusion générale

La danse et la mémoire

"Quelle peut être la destinée de l'art dans une civilisation qui repose sur le mensonge ?"

Walter Benjamin,

André Gide et ses nouveaux adversaires.

La finalité de cette recherche était de cerner la nature de la collaboration des danseurs avec le régime nazi et d'éclairer les affinités entre les principes esthétiques de la danse moderne et ceux du nazisme. On peut distinguer à la fois des complicités secrètes d'ordre culturel et philosophique - l'idéalisme, la nostalgie communautaire, la philosophie vitaliste - et des affinités fonctionnelles de nature esthétique - le statut conféré par l'avant-garde moderne au réel.

Si l'engagement politique de l'écrivain Gottfried Benn s'explique principalement par son nihilisme, celui des danseurs se justifie tout d'abord par leur idéalisme. Contrairement au poète, qui s'est laissé emporter dans une fascination morbide pour les déchéances du corps humain, les danseurs ont cru en un corps messianique, porteur d'une nouvelle genèse du monde. Ce rêve de plénitude, largement nourri et étoffé par les cercles intellectuels de la danse, éclaire en grande partie la continuité de l'utopie asconienne sous le nazisme. La prophétie de l'avènement du danseur-philosophe - dieu rédempteur d'un monde désenchanté - reflète initialement l'engagement de toute la génération expressionniste : "Nous luttons pour des idées pures, pour un monde où l'on puisse penser et proférer des idées pures sans qu'elles deviennent impures", écrit, en 1914, le peintre du *Blaue Reiter*, Franz Marc. Mais cette prophétie échoue. En voulant préserver la pureté de leurs idées, les danseurs ont fini par oublier qu'ils vivaient dans une époque où toute idylle entre le réel et l'imaginaire était d'avance compromise. Au lieu de persister dans la quête d'une modernité attentive à la détresse de leurs contemporains, ils ont préféré opter pour des cieux peuplés de mythes et de dieux. Parce que le nazisme leur offrait l'espace mythique auquel ils aspiraient, ils ont cru rester fidèles à leur chemin. Leur

collaboration institutionnelle, idéologique et artistique avec le Troisième Reich a d'abord signifié pour eux l'accomplissement d'une mission supérieure.

Cette continuité de l'utopie asconienne sous le nazisme s'explique par deux évolutions culturelles. La première concerne la nostalgie communautaire. Les modes de création et de transmission de la chorégraphie moderne ont été largement déterminés à l'origine par l'impératif communautaire. Cette orientation a répondu aux besoins spécifiques d'un art neuf, différent du ballet classique, car sans assise institutionnelle ni tradition écrite. Le groupe garantissait la continuité d'un art éphémère et préservait les liens affectifs nécessaires à un travail créatif, fondé sur l'exploration sensorielle.

Cette importance donnée au groupe explique pourquoi la danse moderne a trouvé dans l'héritage des Lumières religieuses allemandes un support culturel particulièrement approprié. L'individu de la danse moderne a été modelé par l'individu de la *Bildung* : il ne pouvait se concevoir sans son pendant, le groupe, considéré comme une communauté affective. Si cet ancrage culturel a favorisé la découverte de genres et de pratiques chorégraphiques inédits - le chœur en mouvement et la danse de groupe -, il a également été à l'origine de l'adhésion progressive des danseurs à la *Volksgemeinschaft* nationale-socialiste.

On peut suivre les étapes de cette évolution à la fois dans l'attitude civique des grandes figures de la danse et dans leur travail chorégraphique. L'attraction de Rudolf von Laban et de Mary Wigman pour le courant du mysticisme national, durant les années 1920, de même que la fermeture d'une partie des cercles de la danse moderne au cosmopolitisme, au tournant des années 1930, témoignent de la volonté de ce milieu d'inscrire l'identité culturelle de son art dans les valeurs de la nation. L'attitude passive, voire hostile, des danseurs face à l'exil des artistes antifascistes confirme par ailleurs leur conception de la liberté individuelle, très différente de celle définie par les Lumières laïques occidentales. Leur choix de rester en Allemagne souligne en effet l'idée selon laquelle l'individu n'est pas souverain en toutes circonstances, mais d'abord soumis aux impératifs de la communauté. L'acceptation par les danseurs de la politique antisémite du régime reflète, en outre, leur glissement vers d'une conception intolérante de l'art, définie par des critères d'appartenance raciale à la nation. Enfin, leur fascination pour l'esthétique monumentale du Troisième Reich et leur contribution aux mises en scène de masse du régime peuvent être regardées comme l'étape ultime de cette dérive de la nostalgie communautaire.

La deuxième évolution culturelle qui permet d'expliquer les confluences entre la danse moderne et le nazisme concerne le statut donné à la philosophie vitaliste. Contemporain des courants de réforme de la vie du début du siècle, le mouvement moderne a opposé dès l'origine

l'importance des forces vitales et intuitives de l'homme à la domination de l'intellect dans la culture. Ce point de vue, qui s'inscrit de façon plus générale dans le courant de défense de la *Kultur* contre la Civilisation du romantisme anticapitaliste a été largement exploité par le national-socialisme. Il est l'une des raisons pour lesquelles les danseurs ont trouvé auprès du Troisième Reich une caution culturelle satisfaisant leurs attentes. En plaçant l'éducation corporelle parmi leurs priorités politiques, les nazis ont offert aux danseurs l'assise sociale et la légitimité philosophique dont ils avaient été privés dans les sociétés wilhelminienne et weimarienne, encore trop dominées, selon eux, par la culture livresque. Cette adhésion aux valeurs vitalistes de la culture nazie confirme de nouveau les tendances nationalistes observées précédemment dans le milieu de la danse. Les congrès de la danse de la fin des années 1920 n'ont pas été seulement des indices de la professionnalisation d'un art neuf. Ils ont témoigné également des ambitions nouvelles de ce milieu artistique, le besoin de reconnaissance de la spécificité de l'art chorégraphique dans le champ de la culture se substituant désormais à la recherche du sacré. A ce titre, les deux principaux courants de la danse moderne, représentés par Rudolf von Laban et par Mary Wigman, constituent deux modes d'ascension sociale de la "culture du mouvement" dans l'entre-deux-guerres.

Certes, les danseurs ont vu dans le nazisme un moyen d'accélérer la réalisation de l'utopie asconienne. Mais comment comprendre qu'ils se soient engagés auprès d'un régime fondé sur la négation de l'universalité de l'homme ? La réflexion esthétique sur la notion de réel permet d'expliquer l'aveuglement dont ils ont fait preuve vis-à-vis du régime hitlérien. Le rejet par l'avant-garde moderne de la fonction traditionnelle de l'art comme *mimesis* a généré de multiples révolutions au début du siècle. Si, comme l'écrit Éric Michaud, la définition de l'art comme "matrice d'où s'engendre l'avenir" a inspiré la modernité artistique de Weimar, elle a également nourrit la prophétie hitlérienne d'un Troisième Reich millénaire, conçu comme une oeuvre d'art totale. Les danseurs n'ont pas été insensibles à cette porosité entre les sphères esthétiques et idéologiques. Tout en revendiquant - par un discours apolitique - la supériorité de l'art sur la réalité sociale, ils ont voulu, eux aussi, transformer la scène de théâtre en une nouvelle agora politique. Ils ont cru que leur *Weltanschauung* dansée provoquerait non seulement une révolution des sensibilités - le corps en mouvement, nouveau mode d'appréhension du monde -, mais qu'elle renverserait le sens de l'histoire - les fondements organiques de la *Kultur* remplaçant ceux de la civilisation technique. Ce double processus de refus de la réalité sociale et d'aspiration à un nouveau monde, engendré par l'art, a débouché sur un phénomène de "déréalisation" du réel. Si au début du siècle, ce processus était la condition nécessaire pour émanciper la création artistique du carcan de la tradition naturaliste et pour offrir de nouveaux espaces d'exploration à l'imaginaire, en revanche, il a revêtu dans le contexte du nazisme une dimension hautement idéologique.

C'est en effet ce même procédé de fabrication de fictions plus vraies que nature qui est à la base de l'utopie nationale-socialiste et qui explique la fascination que le nazisme a pu exercer sur les masses. Fondée sur un rêve, la réalisation de l'Idée (la vie éternelle de la race germanique) dans la forme (l'Homme Nouveau, engendré par le Troisième Reich), cette utopie politique confère à l'idéologie une fonction créatrice, analogue à celle de l'art. En plaçant l'idéologie au rang de vérité première, capable de modifier le statut du réel, les nazis ont permis de franchir les frontières taboues du crime. Cette domination de l'idéal sur la réalité explique en effet le double visage du régime, à la fois mécène du nouveau millénaire de la *Kultur* et commanditaire de la Shoah. La contradiction entre la culture et la barbarie, soulevée par le philosophe George Steiner, n'est donc qu'apparente. C'est au nom d'une croisade culturelle contre la domination de la Civilisation que le régime nazi en est arrivé à l'inconcevable. Évoquant, dans *Le sacré et le profane*, le problème du rapport entre la violence et la croyance dans les sociétés primitives, Mircea Eliade rappelle que même "les actes les plus barbares et les comportements les plus aberrants ont des modèles trans-humains, divins". En faisant danser des jeunes filles juives, comme Jehudit Arnon, dans les camps d'extermination, les SS n'ont-ils pas trouvé là une torture qui leur permettait de justifier la destruction de l'anti-corps juif au nom du rêve de pureté aryenne de leur Peuple de culture ?

Éric Michaud explique qu'aucun des arts traditionnels (la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et la littérature) n'a su réaliser la représentation ultime du rêve hitlérien de la Grande Allemagne, car ce rêve ne pouvait prendre corps, en définitive, que dans l'État. Cependant, il estime que ces arts n'ont pas été de simples instruments au service de la propagande politique. Parce que "l'art est la raison d'être et la fin du nazisme", chaque art a eu pour fonction de préparer fragmentairement le Reich idéal. La danse a contribué à l'élaboration de ce mythe. La fusion a été d'autant plus intense qu'elle s'est faite autour du rêve commun de l'Homme Nouveau. Si les nazis ont voulu faire de l'art le lieu d'engendrement du nouveau corps de la race, les danseurs, quant à eux, ont cru voir dans cette promesse d'incarnation de l'Idée le moyen de garantir la vie éternelle de leur art.

La capitulation de l'Allemagne en 1945, a signifié pour la majorité des célébrités de l'entre-deux-guerres l'effondrement de leur rêve d'histoire totale. Leur nostalgie de la grandeur passée du mouvement moderne a été durable, perçant jusque dans leurs correspondances privées postérieures à cette période et marquant encore leurs projets chorégraphiques les plus récents. Aucune trace de remord ne semble avoir entâché leur mémoire. Même les plus reconnus de ces artistes se sont arrangés avec leur passé sans chercher à s'interroger sur leur responsabilité dans la spirale totalitaire du nazisme. Protégés par le récit légendaire de leur statut de victimes de la dictature hitlérienne, ils ont poursuivi, en Allemagne de l'Ouest comme en Allemagne de l'Est, ou à l'étranger, des carrières brillantes, qui ont été récompensées par

d'innombrables hommages officiels. Quoique devenues minoritaires dans un paysage chorégraphique dominé par le ballet néo-classique, ils ont amplement bénéficié de l'enthousiasme de la génération de l'après-guerre et du soutien fidèle de leurs cercles d'intellectuels.

La légende aurait pu l'emporter sur la réalité si la mémoire de la danse moderne n'avait été maintenue dans son intégrité par quelques personnalités oubliées de l'histoire. Déjà le suicide d'Allar Laban, le fils de Suzanne Perrottet et de Rudolf von Laban, qui fut élevé dans la secte des Mazdanéens en parfaite conformité avec l'utopie aryenne, avait levé le voile sur le destin dramatique auquel peuvent mener les "idées pures". Dans les années d'après-guerre, le refus de Dania Levin et de Paula Padani de revoir leurs maîtres respectifs, Jutta Klamt et Mary Wigman a continué de gêner la légende. Exilées en Palestine elles ont suivi le Joint Committee en Europe pour animer les camps de réfugiés de leurs spectacles de danse. Plus qu'une victoire de la vie sur la mort, leur danse a témoigné de la volonté de reconstruire le monde d'après Auschwitz non pas sur des corps messianiques, mais sur des corps concrets, capables de deuil et de lucidité. Pina Bausch, élève de Kurt Jooss et fondatrice du Tanztheater de Wuppertal, est l'une des rares à avoir entendu ce message. Dans son théâtre dansé, elle a su mettre en scène des corps porteurs de mémoire, sachant à la fois affronter l'horreur de l'âme humaine et accueillir l'humain dans un monde désublimé.

Sources et bibliographie

Sources et bibliographie

I. Sources

A. Sources manuscrites

1. Archives fédérales
 - a. Bundesarchiv Berlin-Zehlendorf (Berlin)
 - b. Bundesarchiv Potsdam (Potsdam)
2. Archives gouvernementales
 - a. Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin (Berlin)
 - b. Staatsarchiv Dresden (Dresde)
 - c. Staatsarchiv Leipzig (Leipzig)
 - d. Staatsarchiv München (Munich)
3. Archives municipales
 - a. Stadtarchiv Dresden (Dresde)
 - b. Historisches Archiv Köln (Cologne)
 - d. Stadtarchiv München (Munich)
4. Archives spécialisées
 - a. Akademie der Künste (Berlin)
 - b. Deutsches Tanzarchiv (Cologne)
 - c. Deutsches Tanzarchiv (Leipzig)
 - d. Institut für Zeitgeschichte (Munich)
 - e. Opéra Garnier (Paris)
 - f. Israel Dance Library (Tel Aviv)

B. Sources imprimées

1. Presse
 - a. Revues de danse
 - b. Revues culturelles et politiques
2. Monographies
 - a. Publications des danseurs, des notateurs du mouvement et des théoriciens de la gymnastique
 - b. Ouvrages sur l'éducation corporelle, la danse et les danseurs
 - c. Libretti et pièces de théâtre
 - d. Essais sur le théâtre
 - e. Essais sur la fonction du mouvement dans la culture
 - f. Publications du ministère de la Propagande sur la politique culturelle de la danse
 - g. Mémoires

C. Iconographie

1. Films
 - a. Films de danse
 - b. Films culturels
 - c. Films de divertissement
 - d. Films documentaires sur la danse et les danseurs
2. Photographies

D. Sources orales

II. Bibliographie

A. La recherche en danse

1. Corps et perception
2. Histoire de la danse
 - a. Revues
 - b. Dictionnaires des arts du spectacle
 - c. Généralités
 - d. Histoire du courant européen de la danse moderne

B. L'Allemagne de l'entre-deux-guerres

1. Histoire politique et sociale
 - a. La République de Weimar
 - b. Le Troisième Reich
 - Généralités
 - Historiographie du nazisme
2. Histoire des politiques artistiques
3. Histoire du sport, des loisirs et de l'éducation
 - a. Sport et loisirs
 - b. Éducation et psychologie
4. Histoire des idées et des courants de pensée
 - a. Histoire culturelle de l'Allemagne
 - b. Histoire religieuse
 - c. La culture des masses
 - d. La "symbiose judéo-allemande"
 - e. Les origines intellectuelles du nazisme
5. Histoire des arts et des idéologies esthétiques
 - a. Art, culture et société
 - Méthodologie
 - La modernité
 - b. Histoire culturelle des arts modernes
 - Généralités
 - L'expressionnisme
 - c. Art et nazisme
 - Filmographie

I. Sources

A. Sources manuscrites

1. Archives fédérales

a. Bundesarchiv Berlin-Zehlendorf (Berlin Document Center)

Dossiers personnels des administrateurs et des membres de la Chambre de culture du Reich (danseurs, musiciens, écrivains, journalistes et intendants) :

Rudolf Bach, Johanna Berger, Oskar Bie, Ernst Blass, Rudolf Bode, Fritz Böhme, Franz Büchler, August Burger, Rosalia Chladek, Rolf Johannes Conrad Cunz, Carl Diem, Leonie Dötzler-Müllering, Elisabeth Duncan, Werner Egk, Hertha Feist, Alfred Eduardo Frauenfeld, Yvonne Georgi, Eva Glaser, Tatjana Gsovsky, Dorothee Günther, Florentine Hamm, Paul Hartmann, Adolf Havlik, Hans Hinkel, Frida Holst, Niddy Impekoven, Alfred Jürgens, Otto Viktor von Keudell, Jutta Klamt, Eugen Klöpfer, Rudolf Kölling, Ludwig Körner, Valeria Kratina, Harald Kreutzberg, Otto H. Christian Kümmel, Rudolf von Laban, Oskar Lange, Otto Laubinger, Maja Lex, Lizzie Maudrik, Hinrich Medau, Ilse Meudtner, Lisa Ney, Egenia Nikolaieva, Carl Orff, Gret Palucca, Trude Pohl, Beda Prilipp, Paul Ritter, Alfred Schlee, Oskar Schlemmer, Rainer Schlösser, Walter Schönberg, Wilhelm Schönherr, Oda Schottmüller, Hans Erich Schrade, Rudolf Schulz-Dornburg, Kurt Robert Schwebel, Reinhold Sommer, Werner Suhr, Lola Rogge, Albert Talhoff, Heinz Tietjen, Marianne Vogelsang, Elisabeth Wigman, Mary Wigman, Tonia Wojtek, Heide Woog.

b. Bundesarchiv Potsdam

Fonds R 32, Reichskunstwart

n° 65 : Briefwechsel des Reichskunstwarts.

n° 93 : Beschlagnahme erotischer Kunstwerke, Denkschrift des Reichskunstwarts (Bd. 1 1920-1923).

n° 94 : "Kunst und Zensur", Rede des Reichskunstwarts auf Kundgebung des Kampfausschusses gegen die Zensur (mars 1929).

n° 139 : Reichswerbezentrale für Körperkultur (1927).

n° 200 : Theaterwesen, Musik und Tanz, Tätigkeit von Bühnen und Kunstverbänden (1919-1930).

n° 321 : Tanzwesen (1930-33)

Fonds 50.01, RMVP, Theaterabteilung

n° 166 : Prüfung und Beurteilung von Werken.

n° 237 : Tanzkunst Allgemeines (Bd.I., août 1933 - décembre 1935).

n° 238, 238/1 : Tanzkunst Allgemeines (Bd.I-II-III., 1938 - janvier 1944).

n° 239, 239/1 : Tanzkunst Allgemeines (1937-1942).

n° 240 : Wigman-Tanzschulen Dresden und Hannover (juillet 1934 - août 1938).

n° 241 : Betreuung der Tänzer und Tänzerinnen (Bd.I., septembre 1934 - décembre 1935).

n° 242, 242/1 : Betreuung der Tänzer und Tänzerinnen (Bd.II., janvier 1936 - juin 1937).

- n° 243 : Betreuung der Tänzer und Tänzerinnen (Bd.III., janvier 1938 - octobre 1942).
- n° 244 : Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz (octobre 1935 - août 1939).
- n° 245 : Schriftwechsel (Bd.I., septembre 1934 - octobre 1942).
- n° 246 : Haushalt (Bd.II., février 1935 - octobre 1940).
- n° 247 : Haushalt (avril 1936 - mars 1938).
- n° 252 : Gottbegnadetenlisten (24 juillet 1944 - 11 avril 1945).
- n° 277 : Deutsches Opernhaus (Bd.I.).
- n° 292 : Ballettabende des Preussisches Stadttheaters (mars 1937 - avril 1944).
- n° 296, 297 : Volksbühne (Bd.I., mai 1933 - décembre 1935 ; Bd.II., janvier 1936 - mars 1938).
- n° 298 : Gastspielensemble (février 1934 - juillet 1942).
- n° 503, 504, 505 : Theaterwesen im Ausland (Bd.VIII., octobre 1939 - avril 1940 ; Bd.IX., mai 1940 - avril 1942 ; Bd.X., mai 1941 - décembre 1941).
- n° 506 : Gastspiele deutschen Bühnen (Bd.I.).
- n° 508 : Tanzgastspiele im Ausland (Bd.II., janvier 1940 - avril 1944).
- n° 519 : Einsatz Tanzgruppe Günther in Frankreich (1941-1943).
- n° 605 : Gastspielreisen einzelner Künstler ins Ausland (octobre 1936 - janvier 1945).

Fonds R 56.I, RKK, Hinkel Buro

- n° 43 : Städtische Oper.
- n° 55 : Berlin Staatstheater und Opernhäuser (1933-1934).
- n° 62 : Bühnennachweis (1933-1934).
- n° 66 : ausländische Mitglieder des Staatsopers Berlin.
- n° 91 : Lage der Reichstheaterkammer (1936).
- n° 134 : Kompetenzstreit zwischen RTK und Reichsverband Deutscher Turn-, Sport- und Gymnastiklehrer (1935).
- n° 128 : Redeverbot für Frauenfeld (1937).

Fonds R 55, RKK, RTK

- n° 154 : Deutsche Tanzbühne, Berlin-Dahlem, Personalangelegenheiten (1938-1944).
- n° 167 : Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz, Personalangelegenheiten, (1936-1940).
- n° 251 : Deutsche Tanzschule, Berlin (1934-1944).
- n° 264 : Haushaltsmittel für Festwochen, Theaterveranstaltungen (1934-1941).
- n° 1421 : Sprachregelung halbjüdin Palucca.

Fonds R 56.III, RTK

- n° 6 : Bühnentanzschulen 1944.
- n° 14 : Aufbau der RTK, Liste aller Angestellten (1937).

2. Archives gouvernementales

a. Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin

RMWEV, Preussische Staatstheater, Kunstsachen, Rep. 90
n° 2405-2406-2407 (Staatstheater, 1918-1929, 1930-1931, 1932-1944).

b. Staatsarchiv Dresden

Sächsisches Staatsministerium für Volksbildung
n° 18264-18265 : Palucca-Schule, Personalangelegenheiten (1926-1939).

c. Staatsarchiv Leipzig

Sächsisches Staatsministerium für Volksbildung
Staatliche Hochschule für Musik (1945), Beiheft 6, Kapitel 32, n° 13, Bd.III.

d. Staatsarchiv München

Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus
Münchener Passionspielgesellschaft (1924-1929).
Chorische Bühne E.V. (1929-1934).
n° 62 a-b : Festsommer 1937, Tage der deutschen Kunst.

3. Archives municipales

a. Stadtarchiv Dresden

Dresdner Stadtamt für Volksbildung, Hauptkanzlei
n° 146-68 : Polenreise Wigman (Bd.I., 1935).

Dresdner Stadtamt für Volksbildung, Schulamt
n° 1400 : Wigman-Schule (1931-1937).
n° 1401 : Palucca-Schule (1931-1938).

b. Historisches Archiv Köln

Correspondance de Carl Diem

c. Stadtarchiv München

Stadtrat München, Kulturamt

n° 74, n° 101 : Veranstaltungen Sommer (1930).

n° 135 : Talhoffs Vision Totenmal-Zuschuss (1929).

n° 378 : Tanzkunst verschiedenes.

Polizeidirektion München

n° 5736 : Die Chorische Bühne E.V.

4. Archives spécialisées

a. Akademie der Künste - Berlin

Collection Ilse Loesch

Fonds Mary Wigman

Fonds du *Jüdischer Kulturbund*

b. Deutsches Tanzarchiv - Köln

Fonds Fritz Böhme

c. Deutsches Tanzarchiv - Leipzig

Fonds Marie-Luise Lieschke

Fonds Fritz Böhme

d. Institut für Zeitgeschichte - München

Fichiers personnels des émigrés juifs allemands

e. Opéra Garnier - Paris

Fonds des Archives Internationales de la Danse

f. Israel Dance Library - Tel Aviv

Collection des danseuses émigrées en Palestine dans l'entre-deux-guerres

B. Sources imprimées

1. Presse

a. Revues de danse

Allgemeine Deutsche Tanzlehrer Zeitung. Fachblatt für die Berufs-Interessen aller Deutscher Tanzlehrer. Organ des Bundes Deutscher Tanzlehrer (1898-1922), Max Geissler-Meves, (1898-1911), August Schwindowsky (1911-1922), Berlin, Leo Althertum.

Les Archives Internationales de la Danse, Revue d'information internationale sur la danse (décembre 1932-novembre 1935), Rolf de Maré, Paris, éditions du Trianon.

Der Bewegungsschor. Illustrierte Monatschrift (1928), *Revue de la "Société pour la promotion des choeurs en mouvement"*, Paul Weichelt, Hambourg.

Deutsche Tanz-Zeitschrift, Amtliches Organ der Fachschaft Tanz in der Reichstheaterkammer (avril 1936-septembre 1944), Fritz Böhme, Berlin, Volkskunstverlag.

Gymnastik und Tanz. Amtliches Organ der Fachschaft Gymnastik und Tanz des Reichsverbandes Deutscher Turn- Sport-, und Gymnastiklehrer, (1926-1943), Franz Hilker, Dresde, Berlin (à partir de 1935).

Kontakt. Körper-Arbeit-Leistung, Zeitschrift für Körperbildung. Mitteilungsblatt des Deutschen Körperbundesverband (janvier-septembre 1933), Gustav Jo Fischer-Klamt, Berlin, W. Möller.

Körperrhythmus und Tanz. Mitteilungsblatt der Jutta Klamt Gemeinschaft, (1929-1935), Gustav Jo Fischer-Klamt, Berlin, Wilhelm Limpert.

Der Kreis, Zeitschrift für künstlerische Kultur. Offizielles Organ der Hamburger Bühne, (1923-), Alemburg, Asmus.

Der Rhythmus (1922-1943), Rudolf Bode, Hans Frucht, Munich, Berlin.

Schrifttanz. Eine Vierteljahresschrift (juillet 1928-octobre 1931), Alfred Schlee (Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz), Vienne, Universal-Edition (réédition Londres, Dance Books, 1990, Hildesheim, Georg Olms, 1991).

Singchor und Tanz, Fachblatt für Theatersingchor und Kunstitanz, Verbandsorgan des Deutschen Chorsängerverbandes und Tänzerbundes E.V. (1883-octobre 1935), I. Moser (1928-1933), Carl Schönherr (1933-1935), Mannheim, Verlag des Deutschen Chorsängerverbandes.

Der Tanz, Internationale Zeitschrift für tänzerische Kultur (1927-1941), Joseph Lewitan (1927-juin 1933), Conrad Nebe (juillet 1933-1936), Werner Suhr (1936-juin 1941 ; à partir de juin 1941, fusion avec le *Deutsche Tanz-Zeitschrift*), Berlin, Devrient.

TEKA. Korrespondanz für Bühnentanz, Laientanz und Gymnastik, Elli Müller-Rau, Berlin.

Die Tanzgemeinschaft (1929-1930), Felix Emmel, Gustav Jo Vischer-Klamt, Überlingen am See, Der Seebote.

b. Revues culturelles et politiques

Der Auftakt, Musikblätter für die tschechoslowakische Republik (1921-1938), Erich Steinhard, Prag, Verlag Deutscher Musikpädagogischer Verband.

Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper (1930-1935), Dr. Julius Kapp, Berlin, Max Hess.

Die Bühne, Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters mit den amtlichen Mitteilungen der Reichstheaterkammer (novembre 1935-1944), Dr. Hans Knudsen, Berlin.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen Buch, (1889-1949), Genossenschaft deutscher Bühnen Angehörigen, Berlin, F. A. Günther & Sohn.

Deutsche Kultur-Wacht. Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur (1932-1933), Hans Hinkel, Berlin.

L'Esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique (1920-1924), Paul Dermée, Paris.

Hellweg, Wochenschrift für deutsche Kunst, (1921-1927), Essen, Reismann-Grone.

Der Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft (1928), Leipzig, Arbeiter-Bildungsinstitut.

Kunst der Nation. Halbmonatschrift, (1933-1935), Otto Andreas Schreiber, Berlin.

L'Art vivant, Revue Bi-mensuelle des Amateurs et des Artistes (1925-), Jacques Guennes, Maurice Martin du Gard, Paris.

Leben und Sonne. Zeitschrift der Freikörperkultur und sittliche Lebensgestaltung. Arbeitsgemeinschaft der Bünde deutscher Lichtkämpfer (1925-1929), Hans Fuchs, Franz Thiess, Berlin, Firm.

Der Leib (1919-1922), Max Tepp, Hambourg.

Die Musik (1901-1943), Arthur Seidl (-1910), Bernhard Schuster (1910-), Johannes Günther (octobre 1933-), Leipzig, Berlin, Max Hesse.

Musikblätter des Anbruch, Monatschrift für moderne Musik (1920-1928), Paul Stefan, Vienne, Universal-Edition.

Das Nationaltheater. Zweimonatsheft des Bühnenvolksbundes (1928-1933), Theoder Hüppens, Rudolf Roessler, Berlin, Bühnenvolksbundverlag.

Der Rhythmussucher. Monatschrift für Körperkultur und Lebenserneuerung (1924-1925), Charly Straesser, Berlin, Birkenheider Arbeitskreis.

Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen (1927-1933), Hannes Küpper, Essen, Fredebeul und Koenen.

Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatschrift für Kunst und Leben (1906-1926), Richard A. Giesecke, Dresde, Die Schönheit.

Die Sonne, Monatschrift für Rasse, Glauben und Volkstum im Sinne nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung, (1924-1931), Berlin, Francfort.

Die Tat, Monatschrift für die Zukunft Deutscher Kultur (1909-1939), Eugen Diederich, Iéna, Diederichs.

Das Theater, Illustrierte Monatschrift für internationale Bühnenkunst (1909-1925), Berlin.

Der Querschnitt, 1921-1936, revue culturelle, publiée à Berlin par Hermand von Weddekopp.

Die Volksbühne, Zeitschrift für soziale Theater, Politik und Kunstpflege (1926-1933), Berlin.

Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (1905-), Max Dessoir, Stuttgart.

2. Monographies

a. Publications des danseurs, des notateurs du mouvement et des théoriciens de la gymnastique

BERBER Anita, DROSTE Sebastian, *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, Vienne, 1923.

BODE Rudolf, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, Munich, C. H. Beck, 1913.

BODE Rudolf, *Ausdrucksgymnastik*, Munich, C. H. Beck, 1922 (New York, A. Barnes and Co, 1931).

BODE Rudolf, *Bewegung und Gestaltung. Von der Kulturaufgaben der körperlichen Erziehung*, Berlin, Widukind, 1936, 48 p.

BODE Rudolf, *Energie und Rhythmus, Bewegungslehre des menschlichen Körpers*, Goslar, 1939.

DIEM Carl, *Zur Neugestaltung der Körpererziehung*, Berlin, 1922.

DIEM Carl, *Die deutsche Hochschule für Leibesübungen*, Berlin, Weidmann, 1924.

DIEM Carl, *Das Olympiade Buch*, Leipzig, Reclam, 1935, 96 p.

DIEM Carl, *Grundsätze der Körpererziehung*, Berlin, Kongress für körperliche Erziehung, 1936.

DIEM Carl, *L'idée olympique dans la nouvelle Europe*, Berlin, 1942.

DIEM Carl, *Weltgeschichte des Sports und der Leibeserziehung*, Stuttgart, J. G. Cotta, 1960, 1212 p.

DUBACH-DONATH Annemarie, *Die Grundelemente der Eurythmie*, Dornach, Philosophisch-anthroposophischer Verlag, 1928, 287 p.

DUNCAN Isadora, *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1903, 46 p..

DUNCAN Isadora, *My Life*, Londres, 1927 (Paris, Gallimard, 1932).

DUNCAN Elisabeth, *Elisabeth Duncan-Schule Marienhöhe*, Darmstadt, Iéna, 1912.

DUNCAN Raymond, *La danse et la gymnastique*, Paris, 1914.

FEUDEL Elfriede, *Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich musikalischen Erziehung*, Munich, Delphin, 1926.

FEUDEL Elfriede, *Rhythmische Erziehung*, Berlin, Kallmeyer, 1930.

FEUDEL Elfriede, *Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung*, Stuttgart, Klett, 1949.

GERT Valeska, *Mein Weg*, Leipzig, Devrient, 1930, 55 p.

GERT Valeska, *Ich bin eine Hexe, Kaleidoskop meines Lebens*, Munich, Knauer, 1968, 223 p.

GLEISNER Martin, *Tanz für alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz*, Leipzig, Hesse und Becker, 1928 (Amsterdam, 1934), 172 p.

GODLEWSKI Willy, *Schönheit des Tanzes*, Berlin, Bartels, 1930, 32 p.

GÜNTHER Dorothée, *Gymnastische Grundübungen*, Munich, Delphin, 1925.

GÜNTHER Dorothée, *Rhythmische Grundübungen*, Munich, Delphin, 1926.

GÜNTHER Dorothée, *Einführung in die deutsche Mensendieck-Gymnastik*, Leipzig, 1928.

- GÜNTHER Dorothee, *Der Tanz als Bewegungsphänomen. Wesen und Werden*, Hambourg, Rowohlt, 1962, 229p.
- JAQUES-DALCROZE Emile (collectif), *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch. Die Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Emile Jaques-Dalcroze*, Iéna, Diederichs, 1910-1913, 2 volumes.
- JAQUES-DALCROZE Emile, *Die Rhythmik. Unterricht zur Entwicklung des rhythmischen und metrischen Instinktes, des Sinnes der plastischen Harmonie, des Gleichgewichtes der Bewegung und zur Regulierung der Bewegungsgewohnheiten*, Lausanne, Jobin & Cie, 1916-1917, 2 volumes.
- JAQUES-DALCROZE Emile, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel, Benno Schwabe & co, 1922, 215 p.
- KLAMT Jutta, *Vom Erleben zum Gestalten. Die Entfaltung schöpferischer Kräfte im deutschen Menschen*, Berlin, Dorn, 1936, 125 p.
- KLINGENBECK Fritz (préface de Joseph Gregor), *Die Tänzerin Rosalia Chladek*, Amsterdam, Vienne, Franz Leo, 1936, 23 p., 15 illustrations.
- KLINGENBECK Fritz, *Unsterblicher Walzer, Die Geschichte des Deutschen Nationaltanzes*, Vienne, Frick, 1940.
- KLINGENBECK Fritz, *Katalog für Rudolf von Laban, 1879-1958*, exposition du Musée du théâtre autrichien, 1980-1981.
- KNUST Albrecht, "Die Entwicklung des chorischen Tanzes", conférence tenue à Hambourg le 3 mars 1934 pour le Front de combat pour la culture allemande.
- KNUST Albrecht, *Abriss der Kinetographie Laban*, Hambourg, Das Tanzarchiv, 1956 (traduction anglaise, Hambourg, Das Tanzarchiv, 1958).
- KNUST Albrecht, *Dictionary of Kinetography Laban*, Plymouth, Macdonald & Evens, 1979, 616 p.
- KREUTZBERG Harald, *Über mich selbst*, Detmold, Hammann, 1938 (4ème édition complétée en 1941), 24 p., 16 illustrations.
- von LABAN Rudolf, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart, Walter Seifert, 1920, 280 p.
- von LABAN Rudolf, *Tänzerische Zeitfragen*, Hambourg, Steipner, 1923.
- von LABAN Rudolf, *Choreographie*, Iéna, Diederichs, 1926, 103 p., 22 illustrations.
- von LABAN Rudolf, *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926, 178 p.
- von LABAN Rudolf, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926, 178 p.
- von LABAN Rudolf, *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*, Carl Reissner, Dresde, 1935, 228 p. (traduction anglaise par Lisa Ullmann, Londres, Mac Donald & Evans, 1975 ; réédition allemande commentée par Claude Perrotet, Bern, Stuttgart, Paul Haupt, 1989)
- von LABAN Rudolf, F. C. LAWRENCE, *Industrial Rhythm and Lilt in Labour*, Manchester, Paton Lawrence & Co, 1942.
- von LABAN Rudolf, *Effort*, Manchester, Paton Lawrence & Co, 1947.
- von LABAN Rudolf, *Mastery of Movement on the Stage*, Londres, Macdonald & Evans, 1950.
- LEX Maja, *Elementarer Tanz*, Wilhelmshaven, Heinrichhofen Bücher, 1988.
- LOESCH Ilse, *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Berlin, Henschel, 1990, 399 p.
- MENSENDIECK Bess, *Körperkultur der Frau*, Munich, Bruckmann, 1925.
- MEUDTNER Ilse (introduction de Rolf Cunz), *Die Welt meiner Tänze*, Detmold, E. Hamman, 1944.
- MEUDTNER Ilse, "... Tanzen konnte man immer noch". *Erinnerungen*, Berlin, Hentrich, 1990, 263 p.
- NIEDECKEN-GEBHARD Hanns, *Jean-Georges Noverre, 1727-1810. Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik*, doctorat de philosophie de l'Université de Halle, Munich, Hof-Musik Verlag, 1914, 79 p.
- NIJINSKY Waslaw F., *Journal de Nijinsky*, Paris, Gallimard, 1953, 210 p.

- PARTSCH-BERGSOHN Isa, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1994, 169 p.
- PAVLOVA Anna, *Tänzende Füße, Der Weg meines Lebens*, Dresde, Carl Reissner, 1928.
- ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France, 1920-1970*, Paris, Bougé, 1990, 383 p.
- SCHLEMMER Oskar, *Die Bühne im Bauhaus*, Mayence, Florian Kupferberg, 1965, 95 p. (édition française présentée par Éric Michaud, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, La Cité - L'Age d'homme, 1978)
- TERPIS Max, *Tanz und Tänzer*, Zürich, Atlantis, 1946, 184 p.
- VOGELSANG Marianne, *Gedanken zum neuen künstlerischen Tanz*, Dresde, Der Kunst, Ministerium für Kultur, Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten der DDR, Reihe Theater-Tanz, 1954, n° 4-6, 100 p.
- VOGELSANG Marianne, *Impulse. Zehn Studien für den Ausdruckstanz*, Berlin, Celesta-Musikverlag, 1963, 23p.
- WALLMANN Margarita, *Les balcons du ciel*, Paris, Robert Laffont, 1976, 277 p.
- WEIDT Hans, *Der rote Tänzer. Ein Lebensbericht*, Berlin, Henschel, 1968, 80 p.
- WEIDT Hans (édité par Marion Reinisch), *Jean Weidt. Auf der grossen Strasse. Erinnerungen*, Berlin, Henschel, 1984, 199 p.
- WIESENTHAL Grete, *Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin*, Berlin, Rowohlt, 1919, 221 p.
- WIESENTHAL Grete, *Roman einer Tänzerin*, Vienne, 1951.
- WIGMAN Mary, *Die Sieben Tänze des Lebens*, Iéna, Eugen Diederich, 1921, 16 p.
- WIGMAN Mary, *Komposition*, Überlingen, Seebote, 1925, 22 p.
- WIGMAN Mary, "Die Füße", "Das Drehen", "Der Sprung", "Der Kreis", "Der Raum", "Moses", "Die gläsernen Tänzer", "Die Wolke", "Tänzende Körper", in Rudolf von Delius, *Mary Wigman*, Dresde, Carl Reissner, 1925.
- WIGMAN Mary, "Tänzerisches Schaffen der Gegenwart", in Paul Stefan, *Tanz in dieser Zeit*, New-York, Wien, Universal, 1926, p. 5-7.
- WIGMAN Mary, "Zum Geleit", in Fritz Böhme (éd.), *Die Tänzerin Hilde Strinz. Ein Buch des Gedankens*, Berlin, Kinetischer Verlag, 1928, 36 p.
- WIGMAN Mary, "Tänzerische Wege und Ziele", in Rudolf Lämmel, *Der Moderne Tanz*, Berlin, P.J. Oestergaard, 1928.
- WIGMAN Mary, "La philosophie de la danse", texte de la conférence prononcée à l'Université de la Sorbonne le 27 mai 1931, Paris, 1931.
- WIGMAN Mary, "Tanz", "Komposition", "Die Schule", "Gruppentanz - Regie", "Ausblicke", in Rudolf Bach, *Das Mary Wigman Werk*, Dresde, Carl Reissner, 1933.
- WIGMAN Mary, *Deutsche Tanzkunst*, Dresde, Carl Reissner, 1935, 80 p., 60 illustrations.
- WIGMAN Mary, *Tanzerlebnis und Tanzgestaltung*, Berlin, Grillen-Presse, 1953, 25 p.
- WIGMAN Mary, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, Ernst Battenberg, 1963, 118 p. (réédition Munich, 1986 ; traduction américaine par Walter Sorell, Middletown, Wesleyan University Press, 1974 ; traduction française par Jacqueline Robinson, Paris, Papiers, 1986).

b. Ouvrages sur l'éducation corporelle, la danse et les danseurs

- AUBEL Marianne et Hermann, *Der Künstlerische Tanz unserer Zeit*, Leipzig, Karl Robert Langewiesche, 1928, 60 p., 40 illustrations.

- von AMMERS-KÜLLER Jovan, *Bedeutende Frauen der Gegenwart : zehn Frauenbildnisse*, Brême, Carl Schünemann, 1935 (traduit du hollandais).
- ARMITAGE Merle, *Dance Memoranda*, New York, Edwin Cole, 1947.
- BACH Rudolf, *Das Mary Wigman Werk*, Dresde, Carl Reissner Verlag, 1933, 170 p., 80 illustrations.
- BIE Oskar, "Der Tanz als Kunstwerk", in *Die Kunst*, Berlin, Bard Marquart, 1905.
- BIE Oskar, *Das Ballett*, Berlin, Bard Marquardt und Co, 1905, 76 p.
- BIE Oskar, *Anna Pavlova*, Berlin, Bruno Cassirer, 1913, 43 p.
- BIE Oskar, *Die Ballette des deutschen Theaters*, Berlin, Reiss, 1918, 8 p., 12 lithographies d'Ernst Stern.
- BIE Oskar, *Der Tanz*, Berlin, Bard Marquardt und Co, 1919, 384 p.
- BLASS Ernst, *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Weimar, Erich Lichtenstein, 1921, 80 p.
- BOEHME Franz Magnus, *Geschichte des Tanzes in Deutschland : Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1886, 331 p.
- BÖHME Fritz, "Vom musiklosen Tanz", in *Der tanzende Mensch*, Leipzig, Backhaus, 1921, 30 p.
- BÖHME Fritz, *Der neue Tanz*, Bielefeld, Velhagen un Klasing, 1925, 8 p., 11 illustrations.
- BÖHME Fritz, *Tanzkunst*, Dessau, Dünnhaupt, 1926, 218 p.
- BÖHME Fritz, *Der Tanz der Zukunft*, Munich, Delphin, 1926, 55 p.
- BÖHME Fritz (éd.), *Die Tänzerin Hilde Strinz. Ein Buch des Gedenkens*, Berlin, Kinetischer Verlag, 1928, 36 p. (contributions de Fritz Böhme, Alfred Jürgens, Hilde Strinz, Margarethe Wallmann, Mary Wigman)
- BÖHME Fritz, *Entsiedlung der Geheimnisse. Zeichen der Seele zur Metaphysik der Bewegung*, Berlin, Kinetischer Verlag, 1928, 58 p.
- BÖHME Fritz, *Neue deutsche Tänze*, Leipzig, Berlin, B. G. Teubner, 1934.
- BÖHME Fritz, *Rudolf von Laban und die Entstehung des modernen Tanzdrama*, manuscrit non publié, écrit au cours des années 1940 et 1950.
- BRANDENBURG Hans, *Der Moderne Tanz*, Leipzig, Georg Müller, 1913 (rééditions augmentées, Munich, 1917, Berlin, 1921), 280 p., 155 illustrations, dont 25 dessins.
- CUNZ Rolf, *Deutsches Musikjahrbuch*, Essen, Reissmann-Grone, 1923-1925.
- CUNZ Rolf, *Deutsches Volkstanzbuch. Vom Tanzkreis zum Tanzgemeinschaft*, Dresde, Rudolfscbe Verlagshandbuch, 1938, 1944.
- von DELIUS Rudolf, *Mary Wigman*, Dresde, Carl Reissner, 1925, 96 p., 38 illustrations.
- von DELIUS Rudolf, *Tanz und Erotik, Gedanken zur Persönlichkeitsgestaltung der Frau*, Munich, Delphin, 1926, 94 p.
- von DELIUS Rudolf, *Die Tänzerin, Roman*, Dresde, Carl Reissner, 1929.
- DREIER Katherine S. (préface de Hanns Niedecken-Gebhard), *Shawn the Dancer*, New York, A. S. Barnes & Co, 1933 (Berlin, Drei Masken Verlag, 1933), 81 p.
- DIVOIRE Fernand, *Découvertes sur la danse*, Paris, Grès, 1924, 226p.
- DIVOIRE Fernand, *Pour la danse*, Paris, Saxe, 1935.
- ELLIS Havelock, "Philosophie de la danse", in *Mercure de France*, 1er avril 1914, p. 449-466.
- ELLIS Havelock, *Der Tanz des Lebens*, Leipzig, 1926, 307 p.
- ENKELMANN Siegfried, *Tänzer unserer Zeit* (introduction d'Harald Kreutzberg, postface de Rolf Cunz), Munich, Piper and Co, 1937, 76 illustrations.
- ENKELMANN Siegfried, *Tanz der Zeit*, Halle, Mitteldeutsche Druckerei, 1948, 12 p.

- ENKELMANN Siegfried, *Ballett in Deutschland*, Berlin, Rembrandt Verlag, 1954, 81 illustrations.
- ENKELMANN Siegfried, *Ballen*, Hambourg, Hoppner, 1962, 32 illustrations.
- Exposition, *Tanz und Tänzerin, catalogue de l'exposition du Kupfersichtkabinet de Dresde*, octobre-décembre 1913, 32 p.
- FISCHER Hans Werner, *Das Tanzbuch*, Munich, Albert Langen, 1924, 162 p.
- FISCHER Hans Werner, *Körperschönheit und Körperkultur*, Berlin, Deutsche Buch Gemeinschaft, 1928.
- FLOCON Albert, *Scénographie au Bauhaus. Dessau 1927-1930*, Paris, Archimbaud, 1987, 143 p.
- FRENTZ Hans, *Weg und Entfaltung Niddy Impekovens*, Leipzig, 1933.
- FREUND Liesel, *Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und Tänzerische Körperbildung*, Berlin, Leo Alterthum, 1929, tome 1.
- GENTGES Ignaz, *Tanz und Reigen*, Berlin, Bühnenvolksbundverlag, 1927, 106 p. (contributions de Max von Boehm, Hans Brandenburg, Martin Luserke, Franz Thiess, Oscar Schlemmer, Mary Wigman).
- GIESE Fritz, *Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung*, Munich, Delphin, 1924, 198 p., 88 illustrations.
- GIESE Fritz, *Girlikultur, Vergleiche zwischen amerikan und europäischen Rhythmus und Lebensgefühl*, Munich, Delphin, 1925, 150 p.
- GRAESER Wolfgang, *Körpersinn, Gymnastik, Tanz und Sport*, Munich, 1927.
- GREGOR Joseph, *Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten*, Vienne, Gallus, 1944, 356 p., 269 illustrations (Vienne, 1946).
- HACKMANN Hans, *Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangkunst aus dem Geiste der Natur*, Iena, Diederich, 1918, 85 p.
- HAGELSTANGE Rudolf, *Die schwindende Spur. Für Harald Kreutzberg*, Starnberg, Joseph Keller, 1961, 31 p.
- HILDEBRANDT Fred, *Die Tänzerin Valeska Gert*, Stuttgart, 1928.
- HILDEBRANDT Fred, *Tänzerinnen der Gegenwart*, Zurich, 1930.
- HILKER Franz, Pallat Ludwig, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, Hirt, 1923, 168 p. (contributions de Rudolf Bode, Ernst Ferand, Ludwig Hagemann, Ludwig Klages, Rudolf von Laban, Loheland, Martin Luserke, Besse Mensendieck, Max Merz, Max Tepp).
- HUOK Sol, *Impresario, a Memoir*, New York, 1946, 312 p.
- HUOK Sol, *The World of Ballet*, Londres, Robert Hale Limited, 1955.
- JUNK Victor, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart, Klett Verlag, 1930 (Hildesheim, Georg Olms, 1977), 264 p.
- JÜRGENS Alfred, *Mary Wigman*, Offenbach, Seiboldschen Buchdruckerei, 1924.
- JÜRGENS Alfred, *Spiegelungen. Miniaturen, Theater und Tanz*, Berlin, G. Beyer, 1927, 217 p.
- KERBER Erwin, *Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele*, Munich, Piper, 1935, 54 p.
- KLATT Fritz, *Die schöpferische Pause*, Iena, Diederich, 1921.
- KRAUS Hans Felix, *Die Tänzerin Gertrud Kraus, 15 Originallithographien*, Vienne, Kunstverlag, 1938.
- LÄMMEL Rudolf, *Der Moderne Tanz, eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, Berlin, Peter Oestergaard, 1928, 315 p., 96 illustrations.
- LEVINSON Andrei, *Meister des Balletts*, Saint Pétersbourg, 1919, 230 p. (Potsdam, 1923).
- LEVINSON Andrei, *La danse d'aujourd'hui. Études, notes, portraits*, Paris, 1929, 517 p. (Arles, Actes sud, 1990).
- LEVINSON Andrei, *Les visages de la danse*, Paris, Grasset, 1933, 35 p.

- LEWALTER Ernst, *Unsterbliche Anna Pawlowa ! Das Märchen ihres Lebens und ihrer Kunst*, Dresde, Carl Reissner, 1937, 220 p.
- LINDER Kurt, *Die Verwandlungen der Mary Wigman*, Freiburg im Bresgau, Urban, 1929, 86 p.
- LUSERKE Martin, *Über die Tanzkunst*, Lausenburg, Saal, 1920, 36 p.
- LLOYD Margaret, *The Borzoi Book of Modern Dance*, New York, Dance Horizons, 1949, 356 p.
- MAACK Rudolf, *Tanz in Hamburg. Von Mary Wigman bis John Neumeier*, Hambourg, Christian, 1975, 145p.
- MARQUART Hans, *Mary Wigman. Tanz - leise, zärtlich, heftig, wild*, Leipzig, Düsseldorf, Philipp Reclam, 1984, 40 p., 8 eaux-fortes de Hermann Naumann.
- MARTIN John, *The Modern Dance*, New York, A.S. Barnes and Co., 1933 (traduction française par Jacqueline Robinson, *La danse moderne*, Arles, Actes Sud, 1991).
- MARTIN John, *Introduction to the Dance*, New York, Norton, 1939.
- MORECK Kurt (introduction de Fritz Böhme), *Der Tanz in der Kunst. Die bedeutendsten Tanzbilder von der Antike bis zur Gegenwart*, Heibronn, Seifert, 1924, 136 p.
- MÜCK Hans, *Vom Tanz. Reproduktionen von der Antike bis zur Mary Wigman Gruppe*, Bonn, Buchgemeinde, 1931, 12 p.
- NIKOLAUS Paul, *Tänzerinnen*, Munich, Delphin, 1919, 89 p., 32 illustrations, 4 dessins de Ernst E. Stern.
- PALLAT Ludwig, HILKER Franz, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, 1923
- PIETZSCH Ulrich, Wolgina Lydia, *Die Welt des Tanzes im Selbstzeugnissen*, Berlin, Henschel, 1980, 349 p.
- PIRCHAN Emil, *Josephslegende*, Berlin, Fritz Gurlitt, 1922, 8 p.
- PIRCHAN Emil, *Fanny Essler. Eine Wienerin tanzt um die Welt*, Vienne, Wilhelm Frick, 1940, 96 p.
- PIRCHAN Emil, *Harald Kreutzberg. Sein Leben und seine Tänze*, Vienne, Wilhelm Frick, 1941, 183 p., 160 illustrations.
- ROCHOWANSKI L. W., *Der tanzende Schwerpunkt*, Zürich, 1923.
- ROTSCHILD B., *La danse artistique aux USA*, Paris, Elzevir, 1949.
- RYDBERG Olaf (pseudonyme de Will Grohmann), *Die Tänzerin Palucca*, Dresde, Carl Reissner, 1935, 50 p.
- SACHS Kurt, *Eine Weltgesichte des Tanzes*, Berlin, D. Reimer, 1933, 230 p. (New York, W. W. Norton & co, 1937 ; Paris, Gallimard, 1938).
- SCHEDE Wolfgang Martin, *Farbenspiel des Lebens. Max Pfister Terpis, Architekt, Tänzer, Psychologe, 1889-1958*, Zürich, Atlantis, 1960, 235 p.
- SCHIKOWSKI John, "Der neue Tanz", in *Kunst und Volk*, Berlin, Volksbühnen Verlag, 1924, 55 p.
- SCHIKOWSKI John, *Geschichte des Tanzes*, Berlin, Büchergilde Gutenberg, 1926, 166 p.
- SCHMIEDER Arno, *Tanz und Seele. Ein Beitrag zur Erziehung des neuen Menschen*, Leipzig, Dürr, 1925, 76p.
- SCHUFTAN Werner, *Handbuch des Tanzes* (introduction de Rudolf von Laban), Mannheim, Verlag Deutscher Chorsängerverband und Tänzerbund, 1928, 111 p., 36 illustrations (*Manuel de danse*, Paris, Malfère, 1938).
- SCHUR Ernst, *Der moderne Tanz*, München, Lammers, 1910, 122 p., 16 illustrations.
- SEIDL Arthur, *Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*, Regensburg, Gustav Bosse, 1912, 77 p.
- SELDEN Elisabeth, *The Dancer's Quest, Essay on the aesthetic of the contempory Dance*, Berkeley University of California Press, 1935, 219 p.

- SONNER Rudolf, *Musik und Tanz. Vom Kulttanz zum Jazz*, Leipzig, Quelle und Meyer, 1930, 124 p.
- SORELL Walter, *Mary Wigman, ein Vermächtnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1973 (Middletown, Wesleyan University Press, 1986), 351 p.
- STEFAN Paul, *Tanz in dieser Zeit*, Vienne, Universal Edition, 1926, 201 p. (contributions de Fritz Böhme, Hélène Cleve-Petz, Ernst Ferand, Hugo von Hofmannsthal, Rudolf von Laban, Andrei Levinson, Vera Skoronel, Max Terpis, Berthe Trümpy, Mary Wigman).
- STEINBECK Dietrich, *Mary Wigmans choreographisches Skizzenbuch, 1930-1961*, Berlin, Hentrich, 1987.
- STEWART Virginia, *Modern Dance*, New York, E. Weyne, 1935, 139 p.
- STORCK Karl, *Emile Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1912, 104 p.
- SUHR Werner, *Der Künstlerische Tanz*, Leipzig, R. Linnemann, 1928, 124 p.
- SUHR Werner, *Der nackte Tanz*, Hambourg, R. Laurer, 1927, 30 p.
- SUHR Werner, *Das Gesicht des Tanzes*, Hambourg, R. Laurer, 40 p.
- TEPP Max, *Tanz. Ein Bekenntnis zum Menschen*, Wolfenbüttel : Zwissler, 1919, 19 p.
- THIESS Frank, *Der Tanz als Kunstwerk, Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst*, Munich, Delphin, 1923, 122p.
- TÖRÖCK Alphons, *Tanzabende. Kritische Monographien*, Vienne, Der Merker, 1918, 32 p., 16 illustrations.
- TURBYFILL Mark, *Ruth Page, Harald Kreutzberg*, Chicago, 1935.
- TWITTENHOFF Wilhelm, *Orff Schulwerk. Einführung in die Grundlagen und Aufbau (1930-1935)*, Leipzig, Mainz, B. Schott.
- VIETTA Egon, *Der Tanz. Eine kleine Metaphysik*, Francfort, Societäts Verlag, 1938, 204 p.
- VIETTA Egon, *Briefe über den Tanz*, Bielefeld, Hauswedell, 1948, 102 p.
- VIETTA Egon, *La danse en Allemagne*, Darmstadt, 1956.
- WEEGE Fritz, *Der Tanz in der Antike*, Halle, Max Niemeyer, 1926, 192 p.
- WILLE Hans-Jürgen, *Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi*, Leipzig, Weibezahl, 1930, 47 p.
- WINTHER Fritz, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, Munich, 1914.
- ZIEVIER Georg, *Harmonie und Ekstase. Mary Wigman*, Berlin, Akademie der Künste, 1956.
- ZIVIER Georg, *Berlin und der Tanz*, Berlin, Haude & Spener, 1968, nr.19, 96 p.

c. Libretti et pièces de théâtre

- BRANDENBURG Hans, *Der Sieg des Opfers. Ein tragisches Wort und Tanzspiel*, Stuttgart, Seifert, 1921.
- BRECHT Berthold, WEILL Kurt, BALANCHINE George, *Die sieben Todsünden. Ballet mit Gesang in acht Teilen (1933)*, Mainz, Londres, Paris, New York, 1955.
- DIEM Carl, *Olympische Jugend. Festspiel zur Aufführung im Olympia Stadion an Eröffnungstage der XI. Olympischen Spiele in Berlin am Sonnabend, 1. August 1936*, Berlin, Reichssportverlag, 1936, 42 p.
- EMMEL Felix, *Orpheus Dionysos. Tanzdramatische Handlung in vier Bildern*, Berlin, Merkur Buchhandlung, 1930 (traduction anglaise de Ted Shawn), 20 p.
- EMMEL Felix, *Das jüngste Gericht. Bewegungs-drama in sechs Bildern*, Berlin, Merkur-Buchhandlung, 1931, 39p.

SCHÖNLANCK Bruno, *Der gespaltene Mensch. Spiel für bewegte Sprechchor*, Berlin, 1927.

STERNHEIM Carl, *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. Ein Lustspiel in vier Aufzügen*, Berlin, Vienne, Leipzig, Paul Zsolny, 1926.

TALHOFF Albert, *Totenmal, Dramatisch-chorische Vision für Wort, Tanz, Licht*, Stuttgart, Deutsche Verlags Anstalt, 1930, 99 p.

WEDEKIND Frank, *Mine-Haha oder über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*, 1871.

WEDEKIND Frank, *Die Flöhe oder der Schmerzentanz*, Munich, Georg Müller, 1914.

ZWEIG Arnold, *Die Aufrichtung der Menorah. Entwurf einer Pantomime*, Berlin, Aldus, 1930.

d. Essais sur le théâtre

APPIA Adolf, *La musique et la mise en scène*, Bern, Theaterkultur, 1963 (1ères éditions 1892-1897)

BRANDENBURG Hans, *Das Theater und das neue Deutschland. Ein Aufruf*, Jena, Diederichs, 1919, 40 p.

BRANDENBURG Hans, *Das Mysterienspiel*, Hambourg, Deutsche Bühne, 1923.

BRANDENBURG Hans, *Das neue Theater. Erlebnisse, Forschungen, Förderungen*, Leipzig, H. Haessel, 1926, 586 p.

EMMEL Felix, *Das ekstatische Theater*, Prein, Kampmann und Schnabel, 1924, 356 p.

EMMEL Felix, *Theater aus deutschem Wesen*, Berlin, Stilke, 1937, 106 p.

FUCHS Georg, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1905.

FUCHS Georg, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, Munich, Georg Müller, 1905, 1909.

FUCHS Georg, "Der Tanz", in *Flugblätter für künstlerische Kultur*, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1906, n°6, 45 p.

von GÜNTHER Johannes, *Vom Werden und Wesen der Bühne*, Dessau, Dünnhaupt, 1926.

von KLEIST Heinrich, *Über das Marionettentheater*, 1810.

e. Essais sur la fonction du mouvement dans la culture

BÜCHER Karl, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, Emmanuel Reinicke, 1896.

GUARDINI Romano, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg im Breisgau, 1920.

HONEG Karl, *Ist das Tanzen Sünde ? Beantwortet auf Grund der Bibel und der Erfahrung*, Berlin, Jugendbund-Buchhandlung, 1916.

KANDINSKY Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 1911 (édition française, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989).

KANDINSKY Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926 (édition française, *Point et ligne sur plan*, Paris, Denoël, 1970).

KLAGES Ludwig, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Munich, 1913.

KLAGES Ludwig, *Handschrift und Charakter*, 1917.

KLAGES Ludwig, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 1929.

- KLAGES Ludwig, "Vom Wesen des Rhythmus", in Ludwig PALLAT, Franz HILKER, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau, 1923, p. 137.
- NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949 (traduit par Geneviève Bianquis, 1ère édition 1872), 307 p.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971 (traduit par Maurice de Gandillac, 1ère édition 1883).
- PFRIMMER Albert, *Compte-rendu du premier congrès du rythme tenu à Genève du 16 au 18 août 1926*, Genève, 1926.
- PRINZHORN Hans, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Pathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer, 1922, 361 p. (réédition 1968)
- PRINZHORN Hans, *Leib, Seele, Einheit. Ein Kernproblem der neuen Psychologie*, Potsdam, Müller & Kiepenhauer, 1927, 201 p.
- PRINZHORN Hans, "Rhythmus im Tanz", in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1927, n° 3, p. 276-292.
- PRINZHORN Hans, *Persönlichkeitspsychologie. Entwurf einer biozentrischen Wirklichkeitslehre vom Menschen*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1932, 119 p.
- PRINZHORN Hans, *Die Wissenschaft am Scheidenwege von Leben und Geist. Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstages*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1932.
- THIBON Gustave, *La science du caractère*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1933, 251 p.
- TILLICH Paul, "Tanz und Religion", in *Gesammelte Werke*, 1959, tome 13.
- TILLICH Paul, *Masse und Geist*, Berlin, Francfort, Arbeiter Gemeinschaft Verlag, 1922.

f. Publications du ministère de la Propagande sur la politique culturelle de la danse

- BÜCHLER Franz (im Auftrage des Präsidenten der Reichstheaterkammer, Reichskultursenator Ludwig Körner), *Deutsches Tanzjahrbuch*, Berlin, Volkskunst, 1941, 278 p.
- CUNZ Rolf (éd.), *Wir tanzen*, Berlin, 1936 (contributions d'Albrecht Knust, Marie-Luise Lieschke, Lola Rogge, Lotte Wernicke).
- CUNZ Rolf, FISCHER-KLAMT Gustav, *Jahrbuch deutscher Tanz*, Berlin, Dorn, 1937 (contributions de Fritz Böhme, Rolf Cunz, Gustav Fischer-Klamt, Norbert Fitzthum, Erich Janietz, Rudolf Kölling, Hanns Niedecken-Gebhardt, Walter Schönberg)
- CUNZ Rolf, *Bericht von der Werk und Arbeitstagung der Deutschen Tanzgemeinschaft vom 19-22 März 1938 im Haus des deutschen Sports auf dem Reichssportsfeldes*, Berlin, Maurer und Dimmick, 1938, 16 p.
- HINKEL Hans (éd.), *Handbuch der Reichskulturkammer*, Berlin, Deutsche Verlag für Politik und Wirtschaft, 1937, 351 p.
- HOFFMANN Heinrich, *Theaterrecht, Bühne und Artistik* (Anordnungen des Präsidenten der Reichskulturkammer, Bühnenvertragsrecht, Recht der Artistik), Berlin, Fr. Vahlen, 1936.
- KÜMMEL, *Der Tanz in der Kunst*, catalogue de l'exposition de la Nationalgalerie de Berlin, décembre 1934-février 1935, 24 p., 16 Illustrations.
- von LABAN Rudolf (dir.) (unter Förderung der Reichstheaterkammer), *Das Buch der deutschen Tanzfestspiele 1934*, Dresde, Carl Reissner, 1934, 70 p. (réédité sous le titre, *Die tänzerische Situation unserer Zeit. Ein Querschnitt*, Dresde, Carl Reissner Verlag, 1936).
- RITTER Paul, *Deutschlands Schulungslager für Tanzlehrer. Offizielle Berichte der Jahre 1937-1941*, Leipzig, 1941.

SCHRIEBER Karl Friedrich, *Das Recht der Reichskulturkammer*, Berlin, Junker und Dünhaupt, 1935-1936, 5 tomes.

g. Mémoires

ADOLPH Paul, *Vom Hof zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Königshaus, Staatstheater und anders*, Dresde, C. Heinrich, 1932, 492 p.

BRANDENBURG Hans, *München leuchtete, Jugenderinnerung*, Munich, Neuner, 1953, 494 p.

BRECHT Berthold, *L'achat du cuivre, 1937-1951*, Paris, L'Arche, 1970 (édition allemande 1967), 189 p.

GOEBBELS Joseph, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels : Sämtliche Fragmente, 1923-1940*, édité par Elke Fröhlich, Munich, K.G. Sauer, 1987, 4 tomes.

KESSLER Harry, *Les Cahiers du Comte Harry Kessler (1918-1937)*, Paris, Grasset, 1972 (édition allemande, 1961).

KLEMPERER Viktor, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Cologne, Pahl-Rugenstein, 1987, 299 p.

MANN Klaus, *Der Wendepunkt, ein Lebensbericht*, Munich, Spangenberg, 1982 (édition française, *Le tournant, histoire d'une vie*, Malakoff, Solin, 1984).

RAUSCHNING Hermann, *Gespräche mit Hitler*, Vienne, Europaverlag, 1973 (Zurich, 1940), 279 p.

REDSLOB Erwin, *Von Weimar nach Europa, Erlebtes und Durchdachtes*, Berlin, Haude und Spenersche, 1972, 409 p.

RIEFENSTAHL Leni, *Memoiren*, Hambourg, Albrecht Knaus, 1987, 926 p.

SPEER Albert, *Erinnerungen*, Berlin, Propylaen, 609 p.

SPEER Albert, *Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie der nationalsozialistischen Selbstdarstellung*, Göttingen, 1975.

C. Iconographie

1. Films (Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin)

a. Films de danse

GERT Valeska

Tänzerische Pantominen, 1924, 3 minutes, noir et blanc, muet.

KREUTZBERG Harald

Der ewige Kreis, 1952, noir et blanc, sonore.

Walpurgis Night, Erlangen, Filminstitut Erich Menzel, 1960, musique de Friedrich Wilckens.

WIGMAN Mary

Mary Wigman tanzt, New-York, 1930, 10 minutes, musique de Hans Hasting et Will Goetze (solos : *Seraphischer Tanz*, *Pastorale*, *Sommerlicher Tanz* du cycle *Schwingende Landschaft*, *Hexentanz*).

Das Totenmal, Munich, juin 1930, 8 minutes, film réalisé lors du troisième congrès des danseurs allemands.

Abschied und Dank, Berlin, Archives des personnalités du ministère de la Propagande, 1942, 8 minutes, musique de Aleida Montjin (dernière apparition de Mary Wigman sur scène).

b. Films culturels

KAUFFMANN Nicholas, PRAGER Wilhelm, *Wege zur Kraft und Schönheit*, Berlin, UFA, 1925, noir et blanc, muet (durée de la séquence consacrée à Mary Wigman : 30 secondes. Danseuses : Tina Flade, Yvonne Georgi, Hanya Holm, Gret Palucca, Vera Skoronel, Berthe Trümpy, Mary Wigman. Autres danseurs présentés : Dussia Bereska, Jenny Hasselqvist, Niddy Impekoven, Bac et Konani Ishii, Kurt Jooss, Tamara Karsavina, Rudolf von Laban, Carolina de la Riva, Peter Wladimiroff. Écoles de danse et de gymnastiques présentées : Bode, Jaques-Dalcroze, Hagemann, Herrmann, Laban, Loheland, Mensendieck, Müller, Wigman).

Publicités de la *Deulig Woche*, 1928 (exercices de l'école Laban à Hambourg).

RIEFENSTAHL Leni, *Olympiafilm, Fest der Völker, Fest der Schönheit*, Berlin, Olympia-Film GmbH., Tobis, 1938.

c. Films de divertissement

PABST Georg Wilhelm, *Paracelsus*, Munich, Bavaria-Film, 1942, noir et blanc.

d. Films documentaires sur les danseurs modernes

Gerhard Bohner, *Danseur et chorégraphe*, 1975, 22 minutes (reconstruction du Ballet triadique d'Oskar Schlemmer).

CRISTOFIORI Marilyn, MASON-HAUSER Nancy, *Hanya : Portrait of a Pioneer. The story of Dancer-Choreographer Hanya Holm*, Princetown, 1988, film couleur, 58 minutes.

BRANSS Truck, *Der grüne Tisch*, WDR, 1963, musique de Fritz Cohen, film noir et blanc, 43 minutes (reconstruction de la chorégraphie de 1932 de Kurt Jooss, avec Pina Bausch et Jean Cebron).

LUFT Friedrich, *Das Profil*, noir et blanc, 50 minutes (interview de Mary Wigman réalisée en Allemagne probablement en 1970).

FULLER Snyder Allegra, *When the fire dances between two poles. Mary Wigman*, film américain réalisé à la fin des années 1960, noir et blanc, 40 minutes.

TEGEDER Ulrich, *Mary Wigman. Mein Leben ist Tanz*, Bonn, Internationes, 1986, noir et blanc, 29 minutes.

TOELLE Tom, *Mary Wigman und ihr Studio. Der freie Tanz heute*, SFB, 1960, noir et blanc, 35 minutes.

SCHLÖNDORFF, *Num zur Pass, num zur Spiel*, 1977 (long métrage sur Valeska Gert).

SCHOONEJANS Sonia, *Un siècle de danse*, La sept, Gédéon, 1992, 5 heures (la danse au XXe siècle vue en cinq épisodes : *Du romantisme au néoclassique : le ballet classique* ; *De l'académisme au ballet abstrait* ; *De la danse libre à la danse de théâtre* ; *De la modern Dance à la post-modern Dance* ; *L'explosion*).

WEISENBURGER Petra, *Jean Weidt - Tanzen für ein besseres Leben*, 1988.

WEISENBURGER Petra, *Der Stumme Schrei*, 1991 (film consacré à Ilse Loesch, Lisa Czobel, Eva Grossman et Sigrid Junge).

2. Photographies

Fonds Mary Wigman (Akademie der Künste - Berlin)

Fonds Siegfried Enkelmann (Deutsches Tanzarchiv - Cologne)

D. Sources orales

Élèves de Tatjana Gsovsky :

- Mia Ajolo-Pick, Tel Aviv, 20 octobre 1993
- Marianne Rotschild-Silbermann, Tel Aviv, 20 octobre 1993

Élèves de Jutta Klamt :

- Dania Levin, Jérusalem, 9 et 21 octobre 1993

Élèves de Rudolf von Laban :

- Ilse Loesch, Berlin, 24 novembre et 1er décembre 1992, 20 mai et 1er juin 1993, 8 juin 1995

Élèves de Gret Palucca :

- Arila Siegert, Berlin, 4 avril 1991
- Hanne Wandtke, Dresde, avril 1991

Élèves de Vera Skoronel et de Kurt Jooss :

- Deborah Bertonoff, Tel Aviv, 16 et 25 octobre 1993

Élèves de Max Terpis :

- Hannah Kroner-Segal, New York, février 1994 (correspondance)

Élèves de Mary Wigman :

- Else Grünebaum-Dublon, Jérusalem, 22 octobre 1993, décembre 1993 (correspondance)
- Lilo Gruber, Berlin, 2 avril 1991
- Georg Groke, Badhonneff, 9 mars 1994, 20 août 1994 (correspondance)
- Paula Padani, Paris, 2 octobre et 4 novembre 1993

- Julia Tardy-Marcus, Paris, 1990, 15 avril 1992, 7 janvier 1993, 20 août 1994 (correspondance)
- Karin Waehner, Paris, 1990

Autres danseuses :

- Yehudit Arnon, kibboutz Ga'aton, 12-13 octobre 1993
- Rosalia Chladek, Vienne, 10 juin 1993
- Elmerita Diviskova, Brno, 8 juin 1993
- Gabi Eldor, Tel Aviv, 18 octobre 1993
- Eva Kröschlova, Prague, 11 juin 1993
- Hassia Levy, Jérusalem, 21 octobre 1993
- Shoshana Ornstein, Tel Aviv, 19 octobre 1993

Journalistes et éditeurs :

- Elisabeth Böhme, Berlin, 1er, 22 et 28 novembre 1992, 7 juin 1995
- Alfred Schlee, Vienne, 10 juin 1993

II. Bibliographie

A. La recherche en danse

1. Corps et perception

- ASLAN Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, édition du CNRS, 1993, 421 p.
- BARTENIEFF Irmgard, LEWIS Doris, *Body Movement : Coping with the Environment*, New York, Gordon & Breach Science Publishers, 1980, 289 p.
- BLACKNER Joan D., "Acrobats of the gods. Dance and transformation", Inner City Books, Toronto, *Studies in jungian psychology by jungian analysts*, 1989, n° 39, 124 p.
- BOLTANSKI Luc, "Les usages sociaux du corps", in *Les Annales*, 1971, n° 6.
- BOUISSAC Paul, *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Paris, Mouton, 1973, 295 p.
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Éditions universitaires, 1972, 141 p.
- BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Delarge, 1976, 417 p.
- BROHM Jean-Marie, *Corps et Politique*, Paris, éditions Universitaires, 1975, 247 p.
- COMMENGÉ Béatrice, *La danse de Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1988, 224 p.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Union générale d'édition, 1973, 446 p.
- FEHER Michel, *Fragments for a History of the Human Body*, New York, MITpress, 1989, 552 p.

- JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Paris, Resma, 1969, 397 p.
- LE BRETON David, *Corps et société*, Paris, Méridiens, 1988, 230 p.
- MAUSS Marcel, "Les techniques du corps", in *Journal de psychologie*, 1936, volume 32, n° 3-4.
- PERROT Philippe, *Le travail des apparences. Les transformations du corps féminin : XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Seuil, 1984, 280 p.
- QUÉRAN Odile, TRARIEUX Denis (dir.), *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 1993, 252 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, 531 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biron, Bergson*, Paris, Vrin, 1978, 135 p.
- SAMI-ALI Mahoud, *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1977, 160 p.
- SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, 425 p.
- VIGARELLO Georges, *Le corps redressé, histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Delarge, 1978, 339 p.
- VIGARELLO Georges, *Le sain et le malsain. Santé et mieux-être depuis le Moyen Age*, Paris, Seuil, 1993, 393p.

2. Histoire de la danse

a. Revues

- Ballett International*, Cologne.
- Dance chronicle, Studies in Dance and the Related Arts*, New York.
- Dance Perspectives*, New York.
- Dance Research Journal*, Londres.
- Dance Studies*, Jersey.
- Dance Theatre Journal*, Londres.
- Israel Dance*, Tel Aviv.
- La Recherche en danse*, Paris.
- Revue d'esthétique*, Paris, 1993, n° 22, numéro spécial sur la danse.
- Das Tanzarchiv - Ballett-Journal*, Overath-Immekepel.
- Tanzdrama-Magazin*, Cologne.
- Théâtre Public*, Revue du théâtre de Gennevilliers, juillet-octobre 1984, n° 58-59, numéro spécial sur la danse.
- Working Papers in Dance Studies*, Londres.

b. Dictionnaires des arts du spectacle

- BRAUNECK Manfred, SCHNEILIN Gérard (dir.), *Theater Lexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1986, 1113 p.

- BREMSER Martha (éd.), *International Dictionary of Ballet*, Detroit, St. James Press, 1993, 2 tomes.
- FLESHMAN Bob, *Theatrical Movement : a Bibliographical Anthology*, Londres, The Scarecrow Press, 1986, 742 p.
- KOEGLER Horst, GÜNTHER Helmut, *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart, Reclam, 1984, 502 p.
- KOSCH Wilhelm, *Deutsches Theater Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Vienne, Kleinmayer, 1953.
- PETERMANN Kurt, *Tanzbibliographie. Verzeichnis der in deutscher Sprache veröffentlichten Schriften und Aufsätze zum Bühnen-, Gesellschafts-, Kinder-, Volks- und Tunertanz sowie Tanzwissenschaft, Tanzmusik und zum Jazz*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1966-1975, tomes 1-7.
- REBLING Eberhard, *Ballett A-Z*, Henschel, Berlin, 1984, 490 p.
- ULRICH Paul, *Theater, Tanz und Musik im Deutschen Bühnenjahrbuch von 1836 bis 1984 (Fundstellennachweis)*, Berlin, Berlin Verlag, 1985, tomes 1-2.

c. Généralités

- ADSHEAD Janet, LAYSON June, *Dance history. An Introduction*, Londres, Routledge, 1994 (1ère édition 1983), 289 p.
- AU Susan, *Ballet and Modern Dance*, Londres, New York, Thames & Hudson, 1988, 214 p.
- BOURCIER Claude, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1978, 312 p.
- BRANDSTETTER Gabriele, OCHAIM Brygida Maria, *Loie Fuller; Tanz, Licht, Spiel, Art nouveau*, Freiberg, Rombach, 1989, 232 p.
- COHEN Selma Jeanne, *The Modern Dance. Seven Statements of Belief*, Middletown, Wesleyan University Press, 1968, 106 p.
- COHEN Selma Jeanne, *Dance as a Theatre Art : Source of Readings in Dance History from 1581 to the Present*, New York, Harper and Row, 1974, 271 p.
- COHEN Marshall, COPELAND Roger, *What is dance ? Readings and Criticism*, Oxford, 1983, 582 p.
- Colloque, *Frauen setzen Zeichnen. Tanz und Weiblichkeit*, Actes des conférences du Tanz-Werkstatt de Berlin, Berlin, Hebbeltheater, Tanzaktuell, 1990, 64 p.
- Colloque, *Who are the Renovators of Dance ? The Genesis of Dance Languages*, Actes du colloque de l'Association Européenne des Historiens de la Danse, Stockholm, 1991, 124 p.
- Collectif, *Le Sacre du printemps de Nijinsky*, Paris, Cicero, Théâtre des Champs Élysées, 1990, 112 p.
- Collectif, *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Paris, Germs, 1993, 445 p.
- DUMUR Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, 2003 p.
- FRITSCH Ursula, *Tanz. Bewegungskultur. Gesellschaft. Verluste und Chancen symbolischen expressiven Bewegungen*, Berlin, Afra, 1988, 301 p.
- GROSSKREUTZ Peter, "Tanz und Politik am Renaissance und Barockhof. Die höfische Gesellschaft im Spiegel ihrer Tänze", in *Archiv für Kulturgeschichte*, 1989, n° 71, p. 55-70.
- GUY Jean-Michel, *Les publics de la danse*, Paris, La Documentation Française, ministère de la Culture et de la Documentation, Département des études et de la prospective, 1991, 479 p.
- GUEST Ivor, *Le ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de traditions*, Paris, Flammarion, 1976, 349p.
- HÄGER Bengt, *Ballets suédois*, Paris, Denoël, 1989, 303 p.

- HANNA Judith Lynne, *The Performer-Audience Connection : Emotion to Metaphor in Dance and Society*, Austin, University of Texas, 1983, 273 p.
- HOROSKO Marian, Martha Graham, *The Evolution of her Dance Theory and Training, 1926-1991*, Chicago, A capella Books, 1991, 185 p.
- HORST Louis, RUSSELL Carroll, *Modern dance in Relation to the Modern Arts*, San Francisco, Impulse Publication, 1961, 149 p.
- HUTCHINSON GUEST Ann, *Dance Notation : the Process of Recording Movement on Paper*, Londres, Dance Books, 1984, 226 p.
- JESCHKE Claudia, *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall, Come, 1983, 499 p.
- KAHANE Martine, WILD Nicole, *Les ballets russes à l'Opéra de Paris*, Paris, Hazan, Bibliothèque Nationale, 198 p.
- KIRSTEIN Lincoln, *Dance : a Short History of Classic Theatrical Dancing*, Londres, Dance Horizons, 1969, 398p.
- KLEIN Gabriele, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim, Quadriga, 1992, 350p.
- KUPFERMANN Fred, *Mata Hari. Songes et mensonges*, Bruxelles, Complexe, 1982, 155 p.
- LANGE R., *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*, London, Macdonald & Evans, 1975.
- LISTA Giovanni, *La scène futuriste*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, 444 p.
- LOUPPE Laurence, PRESTON-DUNLOP Valérie, DOBBELS Daniel, THOM René, VIRILIO Paul, *Danses tracées*, Paris, Dis-Voir, 1991, 158 p.
- MONEY Keith, Anna Pavlova. *Her Life and Art*, Londres, Collins, 1982.
- MOUYABED Thilda K., *Comparaisons historiques et culturelles sur les discours et les techniques de la danse*, thèse de doctorat, Université de Lille III, 1988.
- NITSCHKE August, *Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Raume im Wandel der Geschichte*, Stuttgart, Historische Anthropologie, 1989, 399 p.
- NOVERRE (présentation de Maurice Béjart), *Lettres sur la danse*, Paris, Ramsay, 1978, 350 p.
- OTTERBACH Friedemann, *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1980, 340 p.
- PETER Frank-Manuel, AU Susan (éd.), *Document beyond Performance. Dance Scholarship Today*, Actes du colloque du troisième festival de danse d'Essen, Berlin, Center of the International Theater Institut, 1989, 335 p.
- PETERS Kurt, KOEGLER Horst, *Tanzgeschichte. In vier kurzgefassten Variationen*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1991, 99 p.
- PIDOUX Jean-Yves (éd.), *La danse, art du XX^e siècle ?* Actes du colloque de l'Université de Lausanne, Lausanne, Payot, 1990, 404 p.
- PLASSARD Didier, *L'acteur et l'effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, 371 p.
- PRUDHOMMEAU Germaine, *Histoire de la danse*, Paris, Amphora, 1986, 222 p.
- RAFTIS Alkis, *The World of Greek Dance*, Athènes, Firedawn Publishers, 1987, 239 p.
- SALMEN Walter, *Jüdische Musikanten und Tänzer vom XIII. bis XX. Jahrhundert*, Innsbruck, Helbing, 1991, 224 p.
- SAPORTES José, *La Scoperta del corpo. Percorsi della danza nel novecento*, Bari, 1977.
- SAPORTES José, *Pensare la danza. Da Mallarmé à Cocteau*, Bologne, 1989.

- SOURITZ Elisabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, Londres, Dance Books, 1990, (édition russe 1979, édition américaine 1990), 356 p.
- SIEGEL Marcia B., *The Shapes of Change. Images of the American Dance*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, 386 p.
- SORELL Walter, *Tanz als Spiegel der Zeit. Kulturgeschichte des Tanzes*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1985, 451 p.
- SORELL Walter, *Looking back in Wonder. Diary of a Dance Critic*, New York, Columbia University Press, 1986, 284 p.
- SPENCER Paul, *Society and the Dance : the Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 224 p.
- VOLKOV Solomon, *Conversation avec George Balanchine. Variation sur Tchaïkowsky*, Paris, L'Arche, 1988, 220 p.
- WAGNER Anne, *Jean-Baptiste Carpeaux. Der Tanz. Kunst, Sexualität und Politik*, Francfort, Fischer, 1989, 107 p.
- WOSIEN Maria-Gabrielle, *La danse sacrée*, Paris, Seuil, 1974.

d. Histoire du courant européen de la danse moderne

- Akademie der Künste, *Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes : Laban, Palucca, Rudolf, Schilling, Weidt, Wigman*, Berlin, Henschel, 1982, n° 36, 110 p.
- Akademie der Künste, *Mary Wigman, Sprache des Tanzes*, Berlin, Henschel, 1986, 96 p.
- ALEXANDER Gerda, GROLL Hans, *Tänzerin, Choreographin, Pädagogin Rosalia Chladek*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1965, 128 p.
- BAXMANN Inge, "Tanz als Kulturkritik und Projekt der Gemeinschaftsbildung in Deutschland und Frankreich während der 20er und 30er Jahre", in *Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, actes du colloque du DAAD et de l'IHTP, Paris, 1990, p 645-666.
- BAXMANN Inge, "Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der Zwanziger Jahre", in *Materialität der Kommunikation*, Francfort, Suhrkamp.
- BAXMANN Inge, "Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur", in Hans Ulrich GUMBRECHT, Ludwig PFEIFFER (éd.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche : Situationen offener Epistemologie*, Francfort, 1991, p. 316-340.
- BEACHAM Richard C., "Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau. Poetry in Motion", in *New Theater Quarterly*, août 1985, n° 3, p. 242-261.
- BENTIVOGLIO Leonetta, *Tanztheater : dalla Danza expressionista a Pina Bausch*, Rome, Di. Giacomo, 1982.
- BERNARD Michel, "De l'imaginaire germanique du mouvement ou les paradoxes du "Langage de la danse" de Mary Wigman", in *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, 1984.
- BRANDSTETTER Gabriele, *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Francfort, Fischer, 1995, 496 p.
- CASINI-ROPA Eugenia, *La danza e l'agit-prop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologne, Mulino, 1988,
- ESHEL Ruth, *Dancing with the Dream. 1920-1964. The Development of Artistic Dance in Israël*, Giora Manor, 1991, 123 p.
- Exposition, *Künstler um Palucca*, catalogue de l'exposition des Staatliche Kunstsammlungen et du Kupfersicht-Kabinett de Dresde, mai-août 1987, Dresde, 1987, 63 p.

- FABER Monika (éd.) *Tanz : Foto. Annäherungen und Experimente. 1880-1940*, catalogue de l'exposition du Museum des XX. Jahrhunderts de Vienne, décembre 1990-janvier 1991, Vienne, 1990, 133 p.
- FISCHER Lothar, Anita Berber. *Tanz zwischen Rausch und Tod. 1918-1928*, Berlin, Haude und Spener, 1988, 95 p.
- FORSTER John, *The Influence of Rudolf Laban*, New York, Transatlantic, 1977, 184 p.
- GIERTZ Gernot, "Kultus ohne Götter. Dalcroze und Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf die Grundlage der rhythmischen Gymnastik", in *Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft*, 1975, n° 4.
- GÜNTHER Helmut, "Rhythmus und Struktur, Zauberworte des XX. Jahrhundert kritisch betrachtet", in *Muttersprache*, 1965, n°1.
- GÜNTHER Helmut, "Gymnastik und Tanz vom Ende des XIX. Jahrhundert bis zum ersten Weltkrieg", in Horst ÜBERHURST (éd.), *Geschichte des Leibesübungen*, Berlin, 1980, p. 569-592.
- HELMICH Bernhard, *Händel-Fest und "Spiel der 10.000". Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard*, Francfort, Peter Lang, 1989, 244 p.
- HIRSCHBACH Denny (éd.), *Die Kraft des Tanzes. Hilde Holger, Brême, Zeichen und Spuren*, 1990, 93 p.
- HODGSON John, PRESTON-DUNLOP Valérie, *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1990, 161 p.
- HOWE Diane Shelden, *Manifestations of the German Expressionist Aesthetic as presented in Drama and Art in the Dance and Writings of Mary Wigman*, thèse de doctorat en éducation physique, Wisconsin University, Madison, 1985, 200 p.
- KAPRELIAN Mary H., "Parallel Trends in the Development of German Expressionist Painting and Modern Dance", in *New Directions in Dance*, Toronto, Pergamon Press, 1979.
- KARINA Lilian, KANT Marion, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996, 349 p.
- KLEE Felix, *Oskar Schlemmer. Opere del Werke von 1908-1942*, catalogue de l'exposition du Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 1987.
- KOEGLER Horst, *Yvonne Georgi, Hanovre, Friedrich*, 1963, 56 p.
- KOEGLER Horst, "Vom Ausdruckstanz zum Bewegungschor des Deutschen Volkes : Rudolf von Laban", in Karl CORINO, *Intellektuelle im Bann der Nationalsozialisten*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1980, p. 165-179.
- LAUNAY Isabelle, *A la recherche d'une danse moderne. Étude sur les écrits de Rudolf Laban et de Mary Wigman*, Thèse de doctorat en Esthétique des arts du spectacle, Université Paris-VIII Saint-Denis, décembre 1993, 503 p. (à paraître chez Chiron)
- MALETIC Vera, *Body, Space, Expression*, Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, 265 p.
- MANOR Giora, *The Life and Dance of Gertrud Kraus*, kibboutz Hameuchad, Hakibbutz Hameuchad Publishing House, 99 p.
- MANNING Susan, *Ecstasy and the Demon; Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, 343 p.
- MARKARD Anna et Hermann, *Jooss*, Cologne, 1985, 162 p.
- MICHAUD Eric, *Le théâtre au Bauhaus*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, 201 p.
- MOLKENBUR Norbert, HÖRHOLD Klaus, *Oda Schottmüller. Tänzerin, Bildhauerin, Antifaschistin, Eine Dokumentation*, Berlin, Henschel, 1983, 129 p.
- MOSS Suzan, *Spinning through the Weltanschauung : the Effects of the Nazi Regime on the German Modern Dance*, thèse de doctorat de l'Université de New York, 1988, 375 p.
- MÜLLER Hedwig, SERVOS Norbert, *Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheater. Vom Frühlingsopfer bis Kontakthof*, Cologne, Ballett Bühnen Verlag, 1979, 176 p.

- MÜLLER Hedwig, *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*, thèse de doctorat de philosophie, Université de Cologne, 1986, 230 p.
- MÜLLER Hedwig, *Mary Wigman, Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Weinheim, Quadriga, 1986, 324 p.
- MÜLLER Hedwig, STÖCKEMANN Patricia, "... Jeder Mensch ist ein Tänzer". *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas, 1993, 224 p.
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER Günbild (dir.), *Ausdruckstanz. Eine Mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1992.
- ODOM Maggie, "Mary Wigman : The Early Years, 1913-1925", in *Drama Review*, 1980, volume 24, p. 81-92.
- PASTORI Jean-Pierre, *A corps perdu. La danse nue au XX^e siècle*, Lausanne, Favre, 1983, 111 p.
- PASTORI Jean-Pierre, *Tanz und Ballett in der Schweiz*, Basel, Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, 1985, 104 p.
- PETER Frank-Manuel, *Valeska Gert, Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin, eine dokumentarische Biographie*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1985, 133 p.
- PRESTON-DUNLOP Valerie, "Rudolf Laban and Kurt Jooss in Exile : their Relationship and Diverse Influence on the Development of 20th Century Dance", in Günther BERGHAUS, *Artists in Exile*, Bristol University Press, 1990.
- RANNOV Angela, STABEL Ralf, *Mary Wigman in Leipzig. Eine Annäherung an ihr Wirken für den Tanz in Leipzig in den Jahren 1942 bis 1949*, Leipzig, Tanzwissenschaft e.V., 1994, 169 p.
- REDFERN H. D., "Rudolf Laban and the Aesthetics of Dance", in *The British Journal of Aesthetics*, 1976, volume 16, p. 61-67.
- REGITZ Hartmut, *Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945. Eine Situationsbeschreibung*, Berlin, Quadriga, 1984, 191 p.
- SCHLICHER Suzanne, *Tanztheater, Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffman, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1987, 286 p.
- SCHEPPER Dirk, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Berlin, Akademie der Künste, 1988, 410 p.
- SORELL Walter, *Hanya Holm. The Biographie of an Artist*, Middletown, Wesleyan University Press, 1969, 226 p.
- STÖCKEMANN Patricia, JOCKEL Nils (dir.), "*Flugkraft in goldene Ferne...*", *Bühnentanz in Hamburg seit 1900*, catalogue de l'exposition du Museum für Kunst und Gewerbe, Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg, 1989, 109 p.
- STÖCKEMANN Patricia, *Lola Rogge. Ein Leben für den Ausdruckstanz. Tänzerin, Pädagogin, Choreographin*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1991, 175 p.
- STUBER Werner Jacob, *Geschichte des Modern Dance : zur Selbsterfahrung und Körperreinigung im modernen Tanztheater*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1984, 318 p.
- SZEEMANN Harald (dir.), *Zum freien Tanz, zu reiner Kunst - Suzanne Perrottet (1889-1983) - Mary Wigman (1886-1973)*, catalogue de l'exposition du Kunsthaus de Zurich, décembre 1989-septembre 1990, Zurich, 1990, 27 p.
- WOLFENBERGER Giorgio J., *Suzanne Perrottet. Ein bewegtes Leben*, Bern, Benteli, 1991.

B. L'Allemagne de l'entre-deux-guerres

1. Histoire politique et sociale

a. La République de Weimar

BENZ Wolfgang, GRAL Hermann (éd.), *Biographisches Lexikon zur Weimarer Republik*, Munich, C. H. Beck, 1988, 392 p.

BRACHER Karl Dietrich, FUNKE Manfred, JACOBSEN Hans-Adolf (éd.), *Die Weimarer Republik, 1918-1933. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, Düsseldorf, Droste, 1987, 687 p.

CHILDERS Thomas, *The Nazi Voters. The Social Foundation of Fascism in Germany. 1919-1933*, Londres, 1983, 367 p.

KLEIN Claude, *Weimar*, Paris, Flammarion, 1968, 142 p.

KOLB Eberhard, *Die Weimarer Republik*, Munich, Oldenburg, 1984, 274 p.

MÖLLER Horst, *Weimar : die unvollendete Demokratie*, Munich, 1985, 269 p.

PAUL Gerhard, *Aufstand der Bilder : Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn, Dietz, 1990, 324 p.

THALMANN Rita, *La République de Weimar*, Paris, PUF, 1986, 125 p.

b. Le Troisième Reich

Généralités

AYCOBERRY Pierre, *L'Allemagne de Hitler, 1933-1945*, Paris, Seuil, 1991, 427 p.

BADIA Gilbert (éd.), *Les bannis de Hitler. Accueil et luttes des exilés allemands en France (1933-1945)*, Paris, Études et Documentation Internationales, Presses Universitaires de Vincennes, 1984, 399 p.

BANKIER David, *The Germans and the Final Solution. Public Opinion under Nazism*, Cambridge, Oxford, Blackwell, 1992, 201 p.

BENZ Wolfgang, *Die Juden in Deutschland, 1933-1945. Leben unter nationalsozialistischer Herrschaft*, Munich, C.H. Beck, 1988, 600 p.

BERSTEIN Serge, *Le nazisme*, Paris, éditions MA, 1985, 222 p.

BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Dictionnaire des fascismes et du nazisme*, Bruxelles, Complexe, 1992, 866 p.

BLOCH Charles, *Le Troisième Reich et le monde*, Paris, Imprimerie nationale, 1986, 545 p.

BROSZAT Martin, *L'État hitlérien : L'origine et l'évolution des structures du Troisième Reich*, Paris, Fayard, 1986 (édition allemande, 1979), 625 p.

FREI Norbert, *L'État hitlérien et la société allemande, 1933-1945*, Paris, Seuil, 1994 (édition allemande, 1987), 368 p.

HEPP Michael (ed.), *Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen, 1933-1945*, Munich, K. G. Saur, 1985, tomes 1-3.

- KOONZ Claudia, *Les mères-patrie du Troisième Reich : les femmes et le nazisme*, Paris, Lieu Commun, 1989, (édition américaine, 1986), 554 p.
- KERSHAW Ian, *Popular Opinion and Politic Dissent in the Third Reich. Bavaria 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 425 p.
- KERSHAW Ian, "The Hitler Myth". *Image and Reality in the Third Reich*, Oxford, Clarendon Press, 1987, 287p.
- LONGERICH Peter, "Joseph Goebbels und der totale Krieg. Eine unbekannte Denkschrift des Propagandaministers vom 18. Juli 1944", in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 1987, n° 2, p. 289-314.
- L'Histoire, *Les années 1930. De la crise à la guerre*, Paris, Seuil, 1991, 427 p.
- L'Histoire, *L'Allemagne de Hitler, 1933-1945*, Paris, Seuil, 1991, 427 p.
- MILZA Pierre, *Les fascismes*, Paris, Seuil, 1991, 603 p.
- MOMMSEN Hans, *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft : ausgewählte Aufsätze*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1991, 447 p.
- MOSSE Georg Lachmann, *Der nationalsozialistische Alltag, So lebte man unter Hitler*, Königstein, Athenäum, 1978, 388 p.
- von MÜNCH Ingo, *Gesetze des NS-Staates*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1994, 261 p.
- NEUBERGER Helmut, *Freimaurerei und Nationalsozialismus : die Verfolgung der deutschen Freimaurerei*, Hambourg, Bauhütten, 1980, 337 p.
- NICOSIA Francis R., STOKES Lawrence D. (ed.), *Germans Against Nazism. Nonconformity, Opposition and Resistance in the Third Reich*, New York, Berg, 1990, 421 p.
- REUTH Ralf G., *Goebbels*, Munich, Piper, 1990, 750 p.
- SCHONENBAUM David, *La révolution brune : la société allemande sous le Troisième Reich*, Paris, 1979 (édition américaine 1966), 420 p.
- SCHORN Hubert, *Die Gesetzgebung des Nationalsozialismus als Mittel der Machtpolitik*, Francfort, Vittorio Klostermann, 1963, 175 p.
- SMELSER R., ZITELMANN R., *Die braune Elite, 22 biographische Skizzen*, Darmstadt, 1989, 319 p.
- Société d'Études allemandes, "Révolution conservatrice et national-socialisme", in *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, actes du 4ème colloque du Groupe d'Études de la "révolution conservatrice allemande", juillet-septembre 1984, p. 232-566.
- STEINBACH Peter, TÜCHEL Johannes, *Lexikon des Widerstandes 1933-1945*, Munich, Beck, 1994, 234 p.
- STERN Joseph Peter, *Hitler, the Führer and the people*, Fontana, Collins, 1975, 245 p.
- STOCKHORST Erich, *Wer war wer im Dritten Reich. 5000 Köpfe*, Kiel, Arndt, 1985, 461 p.
- STOLLEIS Michael, "Gemeinschaft und Volksgemeinschaft. Zur juristischen Terminologie im Nationalsozialismus", in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, Munich, 1972, n° 1, p. 16-38.
- STRAUSS Herbert A., RÖDER Werner, *International Biographical Dictionary of central European Emigrés*, Munich, K. G. Saur, 1980-1983, 4 tomes.
- THALMANN Rita, *Femmes et fascisme*, Paris, Tierce, 1987 (édition allemande, 1984), 249 p.
- WALK Joseph, *Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Massnahmen und Richtlinien*, Karlsruhe, 1981.
- WISTRICH Robert, *Who's who in Nazi Germany*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1982, 358 p.
- ZENTNER Christian, BEDÜRFTIG Friedemann, *Das grosse Lexikon des Dritten Reiches*, Munich, Südwest, 1985, 686 p.

Historiographie du nazisme

- AYÇOBERRY Pierre, *La question nazie. Les interprétations du national-socialisme, 1922-1975*, Paris, Seuil, 1979, 314 p.
- CHILDERS Thomas, CAPLAN Jane, *Re-evaluating the Third Reich*, New York, Holmes & Meier, 1993, 270p.
- DINER Dan (éd.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Francfort, Fisher, 1988, 288 p.
- KERSHAW Ian, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1992, 414 p.
- KOCKA Jürgen, "Ursachen des nationalsozialismus", in *Politik und Zeitgeschichte*, 21 juin 1980, p. 2-15.
- FRIEDLÄNDER Saul, *Memory, History and the extermination of the Jews of Europe*, Indianapolis, Indiana University Press, 1993, 142 p.
- HOFER Walter, "Fifty Years On : Historians and the Third Reich", in *Journal of contemporary History*, avril 1986, n° 2, p. 225-251.
- MAIER Hans, "'Totalitarismus' und 'politische Religionen'. Konzepte des Diktaturvergleiches", in *Vierteljahresschäfte für Zeitgeschichte*, juillet 1995, n° 3, p. 387-406.
- XX^e siècle - Revue d'histoire*, numéro spécial "Histoire d'Allemagne", avril-juin 1992, n° 34.

2. Histoire des politiques artistiques

- BOLLMUS Reinhard, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im NS Herrschaftssystem*, Stuttgart, Deutsche Verlag Anstalt, 1970, 359 p.
- BRENNER Hildegard, *Ende einer bürgerlicher Kunst-Institution. Die politische Formierung der preussischen Akademie der Künste ab 1933*, Stuttgart, Deutsche Verlag Anstalt, 1972, 174 p.
- BRENNER Hildegard, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1980 (édition allemande, 1963), 351 p.
- DAHM Volker, "Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die 'Berufsgemeinschaft' als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung", in *Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte*, 1988, n° 1, p. 53-84.
- DREWNIAK Boguslav, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte, 1933-1945*, Düsseldorf, Droste, 1983, 433 p.
- FRÖHLICH Elke, "Die kulturpolitische Pressekonferenz des Reichspropagandaministeriums", in *Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte*, 1974, n° 4, p. 348-381.
- HEFFEN Annegret, *Der Reichskunstwart - Kunstpolitik in den Jahren 1920-1933. Zur Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik*, Essen, Die blaue Eule, 1986, 320 p.
- PETROPOULOS Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Londres, University of North Carolina Press, 1996, 439 p.
- REICHEL Peter, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993 (édition allemande, 1991), 443 p.
- RIJOUX Jean-Pierre, "Politiques et pratiques culturelles dans la France de Vichy", in *Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, juin 1988, n° 8.
- SCARPELLINI Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Florence, La Nuova Italia, 1989, 373 p.

WARDETZKY Jutta, *Theaterpolitik in faschistischen Deutschland*, Berlin, Henschel, 1983, 398 p.

WELCH David, *The Third Reich. Politics and Propaganda*, Londres, Routledge, 1993, 199 p.

3. Histoire du sport, des loisirs et de l'éducation

a. Sport et loisirs

BERNARD Michel, BROHM Jean-Marie, FOUCAULT Michel, JANKELEVITCH Vladimir, VIRILIO Paul, *Quel corps ?*, Paris, Maspero, 1976-1979 (réédition en 1986), n° 1-20.

BERNETT Hajo, *Sportpolitik im Dritten Reich*, Schorndorf bei Stuttgart, Hofmann, 1971, n° 39, 132 p.

BROHM Jean-Marie, *Jeux Olympiques à Berlin*, Bruxelles, Complexe, 1983, 221 p.

CORBIN Alain (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, 471 p.

EICHBERG Henning, *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1978, 353 p.

EICHBERG Henning, "The Enclosure of the Body - On the Historical Relativity of "Health", "Nature" and the Environment of Sport", in *Journal of Contemporary History*, 1986, vol. 21, p. 99-121.

ELIAS Norbert, DUNNING Éric, *Quest for Excitement. Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, 300 p.

de GRAZIA Victoria, *Culture of Consent : Mass Organisation of Leisure in Fascist Italy*, New York, Cambridge University Press, 1981, 310 p.

HACHE Françoise, *La place du sport dans le système national-socialiste*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Paris-VIII Saint-Denis, 1986.

HOBERMANN John, *Sport and Political Ideology*, Austin, University of Texas Press, 1984.

HUIZINGA Elias, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1951 (1ère édition hollandaise, 1938), 350 p.

JAHNKE K. H., *Gegen Missbrauch der Olympischen Idee 1936. Sportler im antifaschistischen Widerstand*, Francfort, Röderberg, 1972, 150 p.

MOYER Laurence, *The Kraft durch Freude Movement in Nazi Germany : 1933-1939*, thèse de doctorat, Northwestern University, 1967.

MAC ALOON J., *This Great Symbol : Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, 349 p.

MURRAY W.J., "France, Coubertin and the Nazi Olympics : the Response", in *Olympika*, 1992, volume 1, p.46-69.

PUJADAS Xavier, SANTACANA Carles, "The popular Olympic Games, Barcelona 1936 : Olympians and Antifascists", in *International Review for the sociology of Sport*, 1992, n° 2, p. 139-149.

TEICHLER Hans Joachim, HAUKE Gerhard, *Illustrierte Geschichte des Arbeitersports*, Berlin, J.H.Dietz Nachfolger Verlag, 1987, 256 p.

TEICHLER Hans Joachim, MEYER-TICHELOVEN Wolfgang, *Filme und Rundfunkreportagen als Dokumente der deutschen Sportgeschichte von 1907-1945*, Schorndorf, Karl Hofmann, 1981.

b. Éducation et psychologie

- BECKER Helmut, KLUCHERT Gerhard, *Die Bildung der Nation. Schule, Gesellschaft und Politik vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1993, 535 p.
- BLACKBURN Gilmer W., *Education in the Third Reich. Race and History in Nazi Textbooks*, New York, State University of New York Press, 1985, 212 p.
- GRAUMANN Carl Friedrich, *Psychologie im Nationalsozialismus*, Berlin, Springer, 1985, 318 p.
- EUGSTER Konrad, *Die Befreiung vom anthropozentrischen Weltbild : Ludwig Klages Lehre vom Vorrang der Natur*, Bouvier, Bonn, 201 p, 1989.
- FEITEN Willi, *Der NS-Lehrerbund. Ein Beitrag zum Aufbau und zur Entwicklung und Organisationsstruktur des nationalsozialistischen Herrschaftsystems*, Weinheim, Beltz, 1981, 350 p.
- GEUTER Ulfried, *Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus*, Francfort, Suhrkamp, 1984, 590 p.
- HOPSTER Norbert, NASSEN Ulrich, *Literatur und Erziehung im Nationalsozialismus. Deutschunterricht als Körperkultur*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1983, 119 p.
- LAQUEUR Walter, *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Cologne, 1978, 279 p.
- LINGELBACH, *Erziehung und Erziehungstheorien im NS-Deutschland*, Weinheim, J. Beltz, 1970, 337 p.
- LÖWITH Karl, "Vom Hegel zu Nietzsche - Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts, in *Sämliche Schriften*, Stuttgart, Metzler, 1988.
- MOSSE George Lachmann, *Nationalism and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, Howard Fertig, 1985, 225 p.
- TENIGL Franz, Hrsg., *Klages, Prinzhorn und die Persönlichkeitspsychologie. Zur Weltansicht von Ludwig Klages. Vorträge und Aufsätze*, Bonn, Bouvier, 1986, 176 p.
- TENORTH Heinz Elmar, *Geschichte der Erziehung*, Munich, Juventa, 1988, 343 p.
- TENORTH Heinz Elmar, *Zur deutschen Bildungsgeschichte, 1918-1945, Probleme, Analysen und politische pädagogische Perspektiven*, Cologne, Böhlau, 1985, 220 p.
- WALK Joseph, *Jüdische Schule und Erziehung im Dritten Reich*, Francfort, Hain, 1991, 352 p.

4. Histoire des idées et des courants de pensée

a. Histoire culturelle de l'Allemagne

- ARON Raymond, *La sociologie allemande contemporaine*, Paris, PUF, 1985 (1ère édition 1931), 147 p.
- ASSOUN Paul-Laurent, *L'école de Francfort*, Paris, PUF, 1987, 127 p.
- BURNS Rob, van der WILL Wilfried, *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft*, Francfort, Ullstein, 1982, 2 tomes.
- Collectif, *Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, Actes du colloque du DAAD et de l'IHTP, Paris, décembre 1990, 2 tomes.
- DUMONT Louis, *L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, Paris, Gallimard, 1991, 312 p.

- DUPEUX Louis, *Histoire culturelle de l'Allemagne 1919-1960*, Paris, 1989, 365 p.
- ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, 342 p.
- ELIAS Norbert, *Studien über die Deutsche : Machtkämpfe und Habitusentwicklung im XIX. und XX. Jahrhundert*, Francfort, Suhrkamp, 1989, 555 p.
- GUTTSMAN W.L., *Workers Culture in Weimar Germany. Between Tradition and Commitment*, Oxford, Berg Publishers, 1990, 328 p.
- GREEN Martin, *The Mountain of Truth. The Counter Culture Begins. Ascona, 1900-1920*, Londres, University Press of New England, 1986, 279 p.
- HINTON THOMAS R., *Nietzsche in German Politics and Society, 1890-1918*, Manchester, Manchester University Press, 146 p, 1983.
- HARTH Dietrich, "Kritik der Geschichte im Namen des Lebens. Zur Aktualität von Herders und Nietzsches geschichtstheoretischen Schriften", in *Archiv für Kulturgeschichte*, 1986, n° 68, p. 407-456.
- HOLLIER Denis, *Le collège de sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1979, 598 p.
- KÖHNTE Claus Christian, "Soziologie als Kulturwissenschaft. Georg Simmel und die Völkerpsychologie", in *Archiv für Kulturgeschichte*, 1990, n° 72, p. 223-232.
- LAQUEUR Walter, *Weimar, Une histoire culturelle de l'Allemagne des années 1920*, Paris, Robert Laffont, 1978 (traduit de l'anglais), 323 p.
- PALMIER Jean-Michel, *Weimar en exil*, Paris, Payot, 1988, tomes 1-2.
- PEUKERT Detlev, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*, Francfort, Suhrkamp, 1987, 312 p.
- PLESSNER Helmuth, *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Stuttgart, Suhrkamp, 1959, 195 p.
- RICHARD Lionel, *D'une apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années 1920*, Paris, 1976, 446 p.
- STAGL Justin, "Johann Jakob Bachofen und Das Mutterrecht", in *Archiv für Kulturgeschichte*, 1988, n° 70, p. 109-129.
- STERNFELD Wilhelm, TIEDEMANN Eva, *Deutsche Exil Literatur, 1933-1945. Eine Bio-Bibliographie*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1970.
- TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, PUF, 1977, 285 p.
- WAHL Alfred, *Cultures et mentalités en Allemagne 1918-1960*, Paris, Sedes, 1988, 260 p.

b. Histoire religieuse

- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Folio, 1950, 247 p.
- BIKNE Othmar (dir.), *Monte Verita, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie, als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Ascona, Milan, Electra, 1978, 191 p.
- DUMEZIL Georges, *Les dieux des Germains. Essai sur la formation de la religion scandinave*, Paris, PUF, 1959, 127 p.
- DUPRONT Alphonse, *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, Paris, Bibliothèque des histoires, 1987.
- ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951.
- ELIADE Mircea, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Folio, 1971, 267 p.

- ELIADE Mircea, *The Myth of Eternal Return, or, Cosmos and History*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 192 p.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1956, 183 p.
- GAUCHET Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, 306 p.
- JAMES Marie-France, *Ésotérisme, occultisme, franc-maçonnerie et christianisme aux XIXe et XXe siècles. Exploration bio-bibliographiques*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1981, 268 p.
- LINZE Ulrich, *Barfüssige Propheten : Erlöser der zwanziger Jahre*, Berlin, Siedler, 1983, 270 p.
- LIPP Wolfgang, "Magie - Macht und Gefahr. Zur Soziologie des Irrationalen", in *Archiv für Kulturgeschichte*, 1984, n° 66, p. 387-423.
- PAUCK Wilhelm et Marion, *Paul Tillich : his Life and Thought*, New York, Harper & Row, 1976, 300 p.
- PUECH Henri Charles (éd.), *Histoire des religions*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, 1486 p.
- RICHARD Jean, GOUNELLE André (dir.), *Oeuvres de Paul Tillich*, Paris, Cerf, 1994, 4 tomes.
- SCHOLEM Gershom, *Fidélité et utopie. Essais sur le judaïsme contemporain*, Paris, Calmann-Lévy, 1978, 282p.

c. La culture des masses

- CANETTI Elias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1986, 526 p.
- DÜDING Dieter, FRIEDEMANN Peter, MÜNCH Paul, *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1988, 414 p.
- EICHBERG Henning (éd.), *Massenfestspiele. NS-Thingspiele, Arbeiter Weihepiele und Olympisches Zeremoniell*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1977, 271 p.
- MOSSE Georg Lachmann, *The Nationalisation of Masses : Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New-York, Harward Fertig, 1975, 247 p.
- MOSSE Georg Lachmann, *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, Detroit, Wayne State University Press, 1987, 361 p.
- REICH Wilhelm, *Psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 1972, 344 p.
- ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Éditions Ouvrières, 1991, 234 p.
- THIEC Yvon, *Gustave Le Bon, La Psychologie des foules, la fondation de la psychologie collective et sa propagation dans les sciences sociales à la fin du XIX^e siècle*, Thèse de l'Institut Universitaire Européen, Florence, 1982.
- WOLFF Hannelore, *Volksabstimmung auf der Bühne ? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Francfort, Peter Lang, 1985, 280 p.

d. La "symbiose judéo-allemande"

- GAY Peter, Freud, *Juden und andere Deutschen. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Munich, DTV, 1989, 337 p.
- GRAB Walter, SCHOEPS Julius H. (éd.), "Juden in der Weimarer Republik", in *Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte*, octobre 1984, n° 9.

- LÖWISH Dieter-Jürgen, SCHÖRKEN Rolf, *Das doppelte Antlitz. Zur Wirkungsgeschichte deutsch-jüdischer Künstler und Gelehrter*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1990, 217 p.
- LÖWY Michael, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris, PUF, 1988, 260 p.
- MOSSE George L., *Germans and Jews. The Right, the Left, and the Search for a "Third Force" in the pre-Nazi Germany*, New York, Howard Fertig, 1970, 260 p.
- MOSSE Werner E. (éd.), *Entscheidungsjahr 1932. Zur Judenfrage in der Endphase der Weimarer Republik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1966, 613 p.
- NOWAK Kurt, RAULET Gérard, *Protestantismus und Antisemitismus in der Weimarer Republik*, Francfort, Campus, Paris, Éditions de la MSH, 1994, 227p.
- REINHARZ Jehuda, SCHATZBERG Walter, *The Jewish Response to German Culture from the Enlightenment to the Second World War*, Londres, Clark University Press of New England, 1985, 343 p.
- TRAVERSO Enso, *Les Juifs et l'Allemagne. De la "symbiose judéo-allemande" à la mémoire d'Auschwitz*, Paris, La découverte, 1992, 260 p.

e. Les origines intellectuelles du nazisme

- FELKEN Detlef, *Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur*, Munich, C.H. Beck, 1988, 299 p.
- FERRY Luc, *Heidegger et les modernes*, Paris, Grasset, 1988, 232 p.
- FRIEDLÄNDER Saul, *L'antisémitisme nazi. Histoire d'une psychose collective*, Paris, Seuil, 1971, 206 p.
- CANETTI Elias, *La conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984, 347 p.
- BAIRD Jay W., *To die for Germany. Heroes in the nazi Pantheon*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, 329 p.
- FRYE Northrop, "The Decline of the West by Oswald Spengler", in *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 1973, n° 1, p. 1-14.
- GLÄSER Hermann, *The Cultural Roots of National Socialism*, Londres, Croom Helm, 1978, 282 p.
- GLÄSER Hermann, *Spiesserieologie : von der Zerstörung des deutschen Geistes im XIX. und XX. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus*, Francfort, Fischer, 1964, 281 p.
- GOODRICK-CLARKE Nicholas, *Les racines occultistes du nazisme. Les Aryosophistes en Autriche et en Allemagne, 1890-1935*, Puiseaux, Pardès, 337 p.
- HERFF Jeffrey, *Reactionary Modernism. Technologie, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 245 p.
- HERMAND Jost, *Der alte Traum vom neuen Reich : völkische Utopien und Nationalsozialismus*, Francfort, Athenäum, 1988, 387 p.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Paris, Christian Bourgeois, 1987, 173 p.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1991, 77 p.
- LANDFRIED Klaus, *Stefan George, Politik des Unpolitischen*, Heidelberg, Lothar Stiehm, 1975, 216 p.
- LUTZHÖFT Hans-Jürgen, *Der nordische Gedanke in Deutschland. 1920-1940*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1971, 439p.
- MOSSE George Lachmann, *The Crisis of German Ideology : Intellectual Origins of the Third Reich*, New York, Grosset's Universal Library, 1964, 368 p.

- MOSSE Georg Lachman, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1990, 253 p.
- POIS Robert, *National-Socialism and the Religion of Nature*, New York, Saint Martin's Press, 1986, 190 p.
- POLIAKOV Léon, *Histoire de l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1956-1977, 4 tomes.
- POLIAKOV Léon, *Le mythe aryen. Essai sur les sources du racisme et des nationalismes*, Paris, Calmann-Lévy, 1971, 354 p.
- REES Philip, *Fascism and pre-Fascism in Europe. 1890-1945*, Totowa, Barnes & Noble Books, 1984, 330 p.
- RICHARD Lionel, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 1988, 379 p.
- STARK Gary Duane, *Entrepreneurs of Ideology : Neoconservative Publishers in Germany, 1880-1933*, Berkeley, University of North Carolina Press, 1981, 327 p.
- STERN Fritz Richard, *The Politics of Cultural Despair : a Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1961 (édition française, 1990), 359 p.
- STERNHELL Zeev, SZNAJDER Mario, ASHÉRI Maia, *Naissance de l'idéologie fasciste*, Paris, Gallimard, 1989, 556 p.
- STERNHELL Zeev, *L'Éternel retour. Contre la démocratie, l'idéologie de la décadence*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994 (traduit de l'anglais), 253 p.

5. Histoire des arts et des idéologies esthétiques

a. Art, culture et société

Méthodologie

- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 282 p.
- BODEN Margaret A., *The Creative Mind : Myths and Mechanisms*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1991, 303p.
- BOURDIEU Pierre, CHARTIER Roger, DARNTON Robert, "Dialogue à propos de l'histoire culturelle", in *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, septembre 1985, n° 59, p. 86-93.
- BOURDIEU Pierre, DELSAUT Yvette, "Pour une sociologie de la perception", in *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, novembre 1981, n° 40.
- CASE Sue-Ellen, *The Performance of Power - Theatrical discourse and Politics*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991, 284 p.
- CHEVALIER Jean, GHEEBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une Histoire de l'Art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, 325 p.
- ESPAGNE Michel, WERNER Michael, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris, éditions Recherche sur les civilisations, 1988, 465 p.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, 304 p.
- GOLDMANN Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1971, 494 p.

- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Chambon, 1991, 312p.
- GREENBERG Clement, *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, 301 p.
- HAAS Stefan, *Historische Kulturforschung in Deutschland 1880-1930*, Böhlau Verlag, 1994, tome 5, 569 p.
- HARRISON Charles, WOOD Paul, *Art in Theory, 1900-1990. An Anthologie of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1992, 1086 p.
- HUISMAN Denis, *L'esthétique*, Paris, PUF, 1983, 127 p.
- LE GOFF Jacques, KÖPECZI Béla, *Objets et méthodes de l'histoire de la culture*, Paris, CNRS, 1982, 247 p.
- MOULIN Raymonde (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La documentation française, 1986, 459 p.
- ORY Pascal, "L'histoire culturelle de la France contemporaine. Question et questionnement", in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, octobre-décembre 1987, n° 16.
- PANOFKY Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, 322p.
- RACINE Nicole, TREBISCH Michel (dir.), "Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux", in *Cahiers de l'IHTP*, mars 1992, n° 20, 220 p.
- SOROKIN Pitirim A., *Society, Culture and Personality : their Structure and Dynamics : a System of General Sociology*, New York, Cooper, 1962, 742 p.
- SOROKIN Pitirim A., *Social and Cultural Dynamics : a Study of Truth, Ethics, Law and Social Relationships*, New Brunswick, Transaction Books, 1985, 718 p.
- ÜBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, éditions sociales, 1982, 302 p.
- VINCENT G., "L'historien face au tableau", in *Le mouvement social*, avril-juin 1985.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980, 137 p.

La modernité

- ADORNO Theodor, BENJAMIN Walter, BLOCH Ernst, *Aesthetics and Politics*, New York, Verso, 1980.
- BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie*, Francfort, Suhrkamp, 1977 (1ère édition, 1936), 107 p.
- BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1979, 283 p.
- BLOCH Ernst, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977 (1ère édition allemande, 1923), 343 p.
- BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1978 (1ère édition allemande, 1934), 377 p.
- CALINESCU Matei, *Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, 395 p.
- Collectif, *Réification et utopie, Ernst Bloch et Georgy Lukacs un siècle après*, Actes du colloque de l'Institut Goethe et du Centre National des Lettres, Arles, Actes Sud, 1985, 286 p.
- FRISBY David, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Oxford, Polity Press, 1985, 318 p.
- GLUCK Mary, "Toward a historical Definition of Modernism : Georg Lukacs and the Avant-garde", in *Journal of Modern History*, 1986, n° 4, p. 845-882.
- HABERMAS Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Oxford, Polity Press, 1987, 427 p.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, 409 p.

b. Histoire culturelle des arts modernes

Généralités

- ADAMSON Walter L., *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 337 p.
- AMIARD-CHEVREL Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma - Années vingt. Une quête de la modernité*, Paris, L'âge d'homme, 1990, tomes 1-2.
- ANTONOWA Irina, MERKERT Jörn, *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin, 1900-1950, Bildende Kunst, Fotografie, Architektur, Theater, Literatur, Musik, Film*, catalogue de l'exposition du Martin-Gropius-Bau, Berlin, septembre 1995-janvier 1996, Munich, Prestel, 720 p.
- BDIC, *Russie-URSS, 1914-1991. Changements de regards*, catalogue de l'exposition du Musée d'histoire contemporaine de Paris, Paris, La découverte, 1991, 304 p.
- BDIC, *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années 1920. 1915-1933*, catalogue de l'exposition du Musée d'histoire contemporaine de Paris, Paris, La découverte, 1992.
- BRION-GUERRY L. (éd.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, CNRS, 1971, 1289 p.
- BRAUNLICH Heinrich, *Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbewegung*, Berlin, Henschel, 1976, 348 p.
- CASSOU Jean, *Les sources du XX^e siècle, Les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, Textes RMN, 1960, 46 p.
- CIEREC, *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture. 1919-1925*, Actes du colloque d'Histoire de l'Art Contemporain, Université de Saint Etienne, Saint-Etienne, 1975, 352 p.
- CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Allemagne, France, Pologne, USA, Roumanie. Recherches*, Lausanne, L'âge d'homme-La Cité, 1978, 3 tomes.
- DROSTE Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933*, Cologne, Benedikt Taschen, 1990, 256 p.
- Exposition, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, catalogue de l'exposition de l'Orangerie du château de Charlottenburg, Berlin, 1984.
- FERRO Marc (éd.), *Culture et révolution*, Paris, éditions de l'EHESS, 1989, 183 p.
- FRECOT Janos, GEIST Johann-Friedrich, KERBS Diethart, *Fidus. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. 1868-1948*, Munich, Rogner & Bernhard, 1972, 493 p.
- GAY Peter, *Art and fact. On cause in History. Manet, Gropius, Mondrian*, New-York, Harper & Row, 1976, 265 p.
- GAY Peter, *Die Republik des Aussenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit, 1918-1933*, Francfort, Fischer, 1987, 246 p.
- GRAY Boris, *Staline, l'oeuvre d'art totale*, Nîmes, Chambron, 1990.
- HEPP Corona, *Avantgarde. Moderne Kunst. Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, Munich, DTV, 1987, 255 p.
- HERMAND Jost, TROMMLER Frank, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Francfort, Fischer, 1988, 448 p.
- HÖSCH Rudolf, *Kabarett von Gestern, 1900-1933*, Berlin, Henschel, 1969, 304 p.
- HOFFMANN Ludwig, *Deutsches Arbeitertheater, 1918-1933*, Berlin, Henschel, 1977, 399 p.

- JELAVICH Peter, *Munich and Theatrical Modernism. Politics, Playwriting and Performance, 1890-1914*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, 403 p.
- LARGE David, WEBER William, *Wagnerism in European Culture and Politics*, Londres, Ithaca, 1984, 361 p.
- LE RIDER Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990, 432 p.
- MSH, Groupe de recherche sur la culture de Weimar, *Weimar ou l'explosion de la modernité*, Paris, 1984.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, *Wem gehört die Welt : Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Berlin, 1977, 563 p.
- MOSSE George Lachmann, *The Culture of Western Europe. The Nineteenth and Twentieth Centuries. An Introduction*, Londres, John Murray, 1963, 427 p.
- PARET Peter, *The Berlin Secession : Modernism and its Enemies in Imperial Germany. 1888-1914*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1980, 269 p.
- PARET Peter, *Art as history. Episodes in the Culture and Politics of XIX. Century Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 227 p.
- PEUSCH Vibeke, *Opernregie, Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Francfort, Tende, 1984, p. 267 p.
- POLAK Michael, *Vienne 1900*, Paris, Gallimard, 1984, 207 p.
- RICHARD Lionel, *Cabarets, cabaret*, Paris, Plon, 1992, 364 p.
- SALMEN Walter (éd.), *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im XIX. Jahrhundert*, Regensburg, Gustav Bosse, 1965, 252 p.
- SCHADE Sigrid, *Der Mythos des Ganzen Körpers : Das Fragmentarische in der Kunst des XX. Jahrhunderts und die Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte*, Berlin, D. Reimer, 1987.
- SCHWEIGER Werner Joseph, *Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk, 1903-1932*, 1982, 285 p.
- SHAPIRO Theda, *Painters and Politics : the European Avant-garde and Society. 1900-1925*, New York, Elsevier, 1976, 341 p.
- WILLETT John, *L'esprit de Weimar, Avant-gardes et politique*, Paris, Seuil, 1991, (édition anglaise, 1978) 288p.

L'expressionnisme

- CNRS, *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, éditions du CNRS, 1971.
- EICHENLAUB René, *Ernst Toller et l'expressionnisme politique*, Paris, Klincksieck, 1980, 310 p.
- GUTBROD Karl (dir.), "Lieber Freund..." *Künstler schreiben an Will Grohmann*, Cologne, Dumont Schauberg, 1968, 222 p.
- HÜNEKE Andreas, *Der Blaue Reiter, Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig, Reclam, 1989, 637 p.
- KENNEDY Ellen, "Carl Schmitt und Hugo Ball : ein Beitrag zum Thema 'politischer Expressionismus'", in *Zeitschrift für Politik*, 1988, volume 35, n° 2, p. 143-161.
- LUDEWIG Peter (dir.), *Schrei in die Welt, Expressionismus in Dresden*, Berlin, Der Morgen, 1988, 267 p.
- PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme comme révolte*, Paris, Payot, 1978, 479 p.
- PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts*, Paris, Payot, tome 1, *Portrait d'une génération*, 1979, 358 p., tome 2, *Peinture, théâtre, cinéma*, 1980, 332 p.
- RAABE Paul, *Die Autoren des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1985, 1049 p.

- RICHARD Lionel, *Encyclopédie de l'expressionnisme*, Paris, Aimery Somogy, 1978, 285 p.
- RUBIN William, *Le primitivisme dans l'art au XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, 703 p.
- SCHUBERT Dietrich, "Bruno Tauts "Monument des neuen Gesetzes" (1919) - Zur Nietzsche-Wirkung im sozialistischen Expressionismus", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1987-1988, n° 29-30, p. 241-255.
- TATLOR Seth, *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism, 1910-1920*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1990, 249 p.
- TOBIENS Felicitas, *Die Künstlergruppe Brücke*, Kirchdorf-Inn, Berghaus, 1987, 163 p.
- WILLIAMS Rhys W., "Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn", in *European Studies*, 1983, volume 13, n° 14, p. 247-267.

c. Art et nazisme

- Akademie der Künste, *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland, 1933-1941*, Berlin, Heinrich, 1992, 454 p.
- Badische Kunstverein, *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus. 1933-1939*, Berlin, Karlsruhe, 1980, 279 p.
- BARTETZKO Dieter, *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS Architektur*, Berlin, Gebrüder Mann, 1985, 301 p.
- BEHNKEN Klaus, WAGNER Frank (dir.), *Inzenierung der Macht*, Berlin, Dirk Nishen, 1987, 367 p.
- BRODER Heinrich, GEISEL Eike, *Premiere und Pogrom. Der jüdische Kulturbund, 1933-1941, Texte und Bilder*, Berlin, Siedler, 1992, 335 p.
- BROCK Bazon, PREISS Achim (éd.), *Kunst auf Befehl ? 1933 bis 1945*, Munich, Klinkhardt und Biermann, 1990, 273 p.
- CARLS Carl Dietrich, "Entartete Kunst. Zum Beispiel Ernst Barlach", in *Frankfurter Hefte*, 1983, n° 4, p. 51-58.
- CIEREC, *L'Art face à la crise, 1929-1939*, Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art Contemporain (mars 1979), Université de Saint Etienne, Saint Etienne, 1980, 392 p.
- COMBES André, VODOZ Isabelle, *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands. 1920-1945*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, 202 p.
- CORINO Karl, *Intellektuellen im Bann des Nationalsozialismus*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1980, 252p.
- DELAGE Christian, *La vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, Lausanne, L'âge d'homme, 1989, 252 p.
- DUSSEL Konrad, "Provinztheater in der NS-Zeit", in *Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte*, 1990, n° 1, p. 75-112.
- EICHBERG Henning, *Zivilisation und Barbarei. Die Widersprüchlichen Potentiale der Moderne*, Hambourg, Christians, 1991, 356 p.
- FRIEDLÄNDER Saul, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, 138 p.
- FULKS Barry A., "Walter Ruttmann, the Avant-Garde Film and Nazi Modernism", in *Film and History*, 1984, n° 2, p. 26-46.
- GUYOT Adelin, RESTELLINI Patrick, *L'art nazi : un art de propagande*, Bruxelles, Complexe, 1987, 223 p.
- HEIN Peter Ulrich, *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avant-Garde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Rowohlt Enzyklopädie, 1992, 286 p.

- HINZ Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München, 1974, 320 p.
- HINZ Manfred, "Massenkult und Todessymbolik in der Nationalsozialistischen Architektur", in *EUI Working Paper*, janvier 1982, n° 6, 105 p.
- INFELD Glenn B., *Leni Riefensthal et le Troisième Reich. Cinéma et idéologie. 1930-1946*, Paris, Seuil, 1978 (traduit de l'américain), 311 p.
- KARTER Michael H., *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992, 275 p.
- LOIPERDINGER Martin, *Der Parteifilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl : Rituale der Mobilmachung*, Opladen, Leske und Budrich, 1987, 196 p.
- MICHAUD Eric, "Art, propagande, publicité, Autour de Paris - 1937", in CIEREC, *L'art face à la crise. L'art en Occident, 1929-1939*, 1980, p. 75-92.
- MILZA Pierre, ROCHE-PÉZARD Fanette, *Art et fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France, des années 1930 à la défaite de l'axe*, Bruxelles, Complexe, 1989, 260p.
- MICHAUD Éric, *Une construction de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, thèse de doctorat d'État en histoire de l'art, Université Paris I, 1995, 382 p.
- MILFULL John, *The attractions of Fascism. Social Psychology and Aesthetics of the Triumph of the Right*, New York, Oxford, Munich, St. Martin Press, 1990, 322 p.
- MOSSE George Lachmann, "Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme", in *XX^e siècle - Revue d'histoire*, janvier-mars, 1994, n° 41, p. 51-59.
- MUSIEDLAK Didier, "L'espace totalitaire d'Adolf Hitler", *XX^e siècle - Revue d'histoire*, 1995, n° 47, p. 24-41.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, *Inszenierung der Macht. Aesthetische Faszination im Faschismus*, Berlin, Kreuzberg, 1987, 367 p.
- PELASSY Dominique, *Le signe nazi. L'univers symbolique d'une dictature*, Paris, Fayard, 1983, 344 p.
- PINI Udo, *Liebeskult und Liebeskitsch. Erotik im Dritten Reich*, Munich, Klinhardt und Biermann, 1990, 400 p.
- PRIEBERG, Fred K., *Musik im NS-Staat*, Francfort, Fischer, 1982, 448 p.
- PRIEBERG Fred K., *Kraftprobe : Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden, Brockhaus, 1986, 495 p.
- REIF Adelbert, *Albert Speer. Kontroversen um ein deutsches Phänomen*, Munich, Bernard und Graefe, 1978, 50p.
- SCHUSTER Peter-Klaus (éd.), *Die "Kunststadt" München 1937. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"*, Munich, Prestel, 1988, 323 p.
- STOMMER Rainer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die "Thing-Bewegung" im Dritten Reich*, Marbourg, Jonas, 1985, 305 p.
- THÖNE Albrecht W., *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*, Munich, Minerva, 1979, 103 p.
- WESSLING Berndt W., *Bayreuth im Dritten Reich*, Weinheim, Beltz, 1983, 329 p.
- WOLBERT Klaus, *Die Nackten und die Toten des III. Reiches. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Giessen, Anabas Verlag, 262 p, 1982.
- WULF Joseph, *Kunst und Kultur im Dritten Reich*, Gütersloh, Sigbert Mohn, 1963-1964, 5 tomes (*Bildende Künste, Musik, Literatur und Dichtung, Theater und Film, Presse und Funk*).

Filmographie

MÜLLER Ray, *Leni Riefenstahl. Le pouvoir des images*, Omega Film, 1993.

SYBERBERG Hans-Jürgen, *Hüter, ein Film aus Deutschland*, Hambourg, Rowohlt, 1978 (Première en 1977).

Annexes

Table des annexes

I. La gestion des affaires de la danse à la Chambre de théâtre du Reich

- Lettre de Fritz Böhme à Joseph Goebbels, le 8 novembre 1933 (BA Potsdam, n° 237).
- Lettre d'Otto von Keudell au ministère de la Propagande, le 9 juillet 1934 (BA Potsdam, n° 237).
- Lettre de Rudolf von Laban à Otto von Keudell, le 11 février 1935 (BA Potsdam, n° 237).
- Décret n° 47 concernant les autorisations de travail des professeurs de danse de théâtre, édicté le 4 octobre 1935 (in *Der Tanz*, 1935, n° 11).
- Lettre de l'office de comptabilité du ministère de la Propagande à la Scène allemande de la danse, le 21 novembre 1936 (BA Potsdam, n° 240).
- Lettre de Ludwig Körner à Rainer Schlösser, le 26 octobre 1937 (BA Potsdam, n° 239).

II. L'Atelier allemand des maîtres-danseurs

- Liste des participants du premier semestre d'été de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs, établie le 22 août 1936 (BA Potsdam, n° 244).
- Lettre de Rudolf von Laban aux participants du stage de la Scène allemande de la danse, le 23 Juillet 1935 (BA Potsdam, n° 245).
- Contrat de travail de Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse, établi le 20 avril 1936 (BA Potsdam, n° 167).
- Liste des enseignants de l'Atelier allemand des maîtres-danseurs, établie le 9 mars 1939 (BA Potsdam, n° 167).
- Lettre de Fritz Böhme à l'Office du travail de Karlsbad, le 14 avril 1945 (collection privée d'Elisabeth Böhme).

III. Les manifestations officielles de la danse

- Programme du Festival allemand de la danse de 1934 (AK Berlin, fonds Mary Wigman).
- Lettre de Rudolf von Laban à Joseph Goebbels, le 13 mars 1935 (BA Potsdam, n° 245).
- Prospectus de la tournée de danse du Groupe Wigman de la saison hivernale 1934-1935 (AK Berlin, fonds Mary Wigman).

- Comptabilité de la tournée du Groupe Wigman de la saison 1934-1935 (BA Potsdam, n° 240).
- Lettre de Marie-Luise Lieschke à Otto von Keudell, le 25 octobre 1935 (BA Potsdam, n° 237).

IV. Les écoles de danse

- Notice destinée aux diplômés des écoles Wigman et Palucca de Dresde et de l'école Trümpy de Berlin, le 11 juillet 1933 (document transmis par Marion Kant).
- Lettre de l'école Duncan au maire de Munich, le 17 mars 1939 (StdA Munich, ZA Personen).
- Comptabilité des subventions de l'école Günther établie par le bureau des affaires culturelles de la mairie de Munich, le 23 mars 1939 (StdA Munich, n° 380).
- Prospectus de présentation de l'école Hertha Feist (collection privée d'Elisabeth Böhme).
- Prospectus publicitaire des écoles de danse privées (in Franz Büchler (éd.), *Deutsche Tanzjahrbuch*, Berlin, 1941).

V. Antisémitisme, dénonciations, surveillance

- Lettre de Gret Palucca à la mairie de Dresde, le 26 avril 1933 (StdA Dresde).
- Lettre de la direction pédagogique de l'école Wigman à Otto von Keudell, le 24 octobre 1935 (BA Potsdam, n° 240).
- Lettre du Dr. Lewald à la Chambre de musique du Reich, le 24 janvier 1936 (BDC, dossier de Rudolf Schulz-Dornburg).
- Lettre de Rolf Cunz à Joseph Goebbels, le 24 février 1937 (BA Potsdam, n° 242/1).
- Lettre de l'école Wigman au maire de Dresde, le 14 mai 1937 (StdA Dresde).
- Lettre de l'école Palucca à la mairie de Dresde, le 24 mai 1937 (StdA Dresde).
- Lettre du ministère de la Propagande à la direction du NSDAP de Berlin, le 5 avril 1939 (BA Potsdam, n° 167).

VI. Formulaire administratifs et documents personnels

- Formulaire rempli par Gustav Fischer-Klamt pour les recherches statistiques du NSDAP, le 6 juillet 1939 (BDC).
- Questionnaire de la fonction publique de Gret Palucca, rempli le 19 avril 1944 (BDC, dossier de Gret Palucca).
- Extrait du carnet intime de Mary Wigman, le 8 mai 1945 (AK Berlin, fonds Mary Wigman).

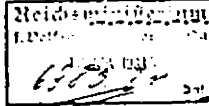
FRITZ BRHME
Berlin - Steglitz
Ring Str. 27
G 9 Albrecht 7070

4.8.XI.1933

den Reichminister für Propaganda
und Volksaufklärung

Herrn Dr. Goebbels

Berlin W 8, Wilhelm Platz 8



Hochverehrter Herr Reichminister!

Die Zeitungen der letzten Tage brachten die Nachricht von der mit Ihrem Ministerium zusammenhängenden Reichskulturkammer und den ihr eingegliederten sieben Einzelkammern: bildende Künste, Musik, Theater, Schrifttum, Presse, Rundfunk, Film.

Man muss an dieser Stelle die Berücksichtigung einer Kunst vorweisen, der Bewegungskunst. Soviel mir bekannt ist, hat der Tanz bisher in dem Gefüge des Reichs-Propaganda-Ministeriums noch keine befriedigende Stelle gefunden. Aus welchem Grunde das geschehen ist, ist mir unbekannt. Der Tanz wäre es aber wert, dass er eine ganz besondere Berücksichtigung, Beachtung und Beobachtung erführe; denn er ist nicht die leicht hinzunehmende Arabeske einer Zivilisation oder Kultur, wie er meist aufgefasst wird. Es ist nicht gleichgültig, ob etwa in einem kleinen Kabarett immer noch Karikaturen verblödeter und vertrottelter Bauern getanzt werden oder im Gesellschaftstanz artfremde Haltung und ausländischer Bewegungsrhythmus täglich gewohnheitsmäßig ausgeübt werden. Ebenso ist es nicht belanglos, ob in den Theatern ein auf liberalistischer Kunstauffassung erwachener Ballettstil gepflegt wird, ein internationaler, volkstümlicher

Es gibt zwei Gattungen von Tanz: 1. den selbstgetanzten Tanz (Volktanz, Gesellschaftstanz), 2. den vorgeführten Tanz (Theater, Podium, Variété, Kabarett). Beide sind Träger von Wirkungen und beeinflussen: einmal durch Gewöhnung an echte oder verlogene, artseigene oder artfremde, gesunde oder ungesunde Haltung und Bewegung, zum andern durch die innere Bildschaffung auf Grund des gesehenen Vorbildes (also auch Haltungsbewusstseins). Unter Haltung ist inneres und Äusseres zu verstehen, Entscheidendes, Aufbauendes oder Vernichtendes.

Die Wirkung muss so geartet sein, d.h. nur solche Formen dürfen aufstrahlen, dass der deutsche Mensch aufbebt und erheitert wird, zu sich selbst geführt und erzogen wird. Tanz ist eine Massenfrage; es gibt keine internationale, Überraschende, künstlerische Form. So sie gepflegt wird, greift sie die Wurzel und den echten Ausdruck eines Volkes an. Es ist kein Zufall, dass die ernstgemeinte tänzerische Bewegung unserer rassenähnlichen Antipoden, der Neger und Juden, dem Gesunden unter uns widerlich, grotesk-komisch vorkommt. Durch fortgesetzte Gewöhnung/den Anblick, verbunden etwa noch mit Lobhudeleien in der Presse, kann hier der Instinkt für das Artentsprechende getrübt werden. (Die Tanzkritik lag bisher zum grossen Teil in jüdischen Händen und wird auch heute noch z.T. von Juden ausgeübt). Ebenso ist es mit der Gewöhnung an selbstgetanzte, artfremde Formen und Rhythmen.

Es muss eine Stelle geschaffen werden, von der aus diese Angelegenheiten massgeblich, gewissenhaft und einheitlich bearbeitet werden. Es handelt sich hierbei nicht um Formalismus und Ästhetik, sondern um Pflege der Echtheit des deutschen Ausdrucks in der Gebärdegestaltung, die leitende oder verleitende Kraft ins Leben ausstrahlt. Es wäre von dringender Wichtigkeit, eine Stelle zu schaffen, wo diese Angelegenheiten in ihrer Ganzheit von rassenähnlichen

Formalismus als Gebärdenvorbild allabendlich vor die Wege tritt, obwohl der neue deutsche künstlerische Tanz auch im Ausland schon volle Anerkennung errungen hat. Ebenso ist es nicht möglich, künstlerischen Tanz auf einer ganz anderen Zielen dienenden Gymnastik aufbauen zu wollen. Der deutsche künstlerische Tanz, insbesondere auch der Podiumstanz, der schon eine eigene Entwicklung hinter sich hat, darf jetzt nicht als eigene Kunst völlig übergangen werden. Es genügt nicht, ihn mit gymnastischen, sportlichen oder pädagogischen Angelegenheiten zu verquicken. Wenn wir auf dem ganzen Gebiet wieder zu gesundem und überhaupt erst einmal zu deutschem Ausdruck kommen wollen, dann ist eine einheitliche Führung notwendig, die aber nur von einer Persönlichkeit ausgehen kann, die die Vorzüge und Fehler all der Teilgebiete kennt und auf einer rassisch eingestellten Grundauffassung und auf der Erkenntnis von Wesen, Wirkung und Kulturbedeutung des Tanzes aufbaut. So erfasset könnte der Tanz zielvoll als aufbauende und bildende Kraft, als Hüter rassischer Güter und Abwehr gegen Überflutung von fremder, den deutschen Charakter und die deutsche Haltung verwirrender Gebärde in das Propagandagefüge eingesetzt werden, könnte wirksam gemacht werden gegen Instinktunsicherheit und Schwächen, die, gebärdlich empfangen, sich im Willen auswirken und ihn lähmen.

Der Tanz ist ein nicht zu unterschätzender Faktor im Kulturleben. Man kann es unterdrücken - es wird als explosive Opposition sich Wege suchen (Tanzepidemien im Mittelalter); man kann es vernachlässigen von Staatswegen - es wird dann wild und verblühend wuchern (Nachkriegszeit); man kann es erfassen - es wird dann eine immer frische Quelle von Prosa, Harmonie, innerem Gleichgewicht werden.

und nationalsozialistischen Gesichtspunkten aus, also aus dem Blickwinkel der Erneuerung Deutschlands beobachtend, normativ und propagandistisch erfasset werden. Vielleicht wäre das dadurch möglich zu machen, dass der Reichskulturkammer eine achte Einzelkammer für Bewegungskunst und Tanz eingefügt würde.

Ich bitte, mir Gelegenheit zu geben, in einem persönlichen Vortrage Ihnen, hochverehrter Herr Minister, meine Ausführungen begründen zu dürfen.

Heil Hitler !

Frz. Böhm

22.10.9300
Der Reichminister
für Volksaufklärung und Propaganda.
VI. 11.20

Berlin, den 9. Juli 1934.

1. Vermerk:

Es gibt in Deutschland etwa seit 1900 einen aus deutschen Voraussetzungen entstandenen modernen künstlerischen Tanz (Begründer: Laban). Der als deutscher Kunztanz alle europäischen und viele außereuropäischen Kulturstaaten (z.B. Amerika, Japan) eroberte. In diesem Tanz formt der schon von Nietzsche ersohnte, "bewagte und tänzerische deutsche Mensch" durch das Medium seines zum Instrument erzeugten Körpers aus der Tiefe des deutschen Gemüts- und Gefühllebens Tanzkunstwerke mit (Einzel-, Gruppen- u. Chorleistungen) wie sie den erlesenen Kunstwerken anderer Kunstgebiete ebenbürtig zur Seite treten und bei der Fest- und Feierngestaltung, wie auch im Lebensrhythmus des dritten Reiches eine ganz besonders umfassende Aufgabe zu erfüllen haben.

Dieser deutsche Tanz (in der Welt heißt er: the new German dance oder la nouvelle dance allemande) wird nun gerade jetzt in neuen Deutschland nicht vom Publikum, wohl aber von einigen Unünftigen des Theaterbetriebes (Ballett) zu Unrecht abgelehnt, gehohlet, und idiotischerweise mit Schlagworten wie Kubismus und Expressionismus abgetan. Im "Deutschen Chorsängerverband und Tänzerbund" der Zwangsfachschaft auch für die großen deutschen Kunztänzer innerhalb der Reichstheaterkammer führt zurzeit noch eine dem Kunztanze verfeindliche gegenüberstehende Chorsänger. Ebenso treibt eine Untergruppe des nationalsozialistischen Lehrerbundes gegenwärtig noch auf diesen Kunstgebiete und zu Lasten dieses Kunstgebietes Sonderpolitik, obgleich der Lehrerbund auf diesem Gebiete völlig unzuständig ist. Endlich wurden bei den Aufnahmeprüfungen der Tänzer für das Theater alle deutschen Kunztänzer systematisch abgelehnt, und nur die häufig durch ausländische Ballettschulen ausgebildeten Balletttänzer angenommen. - Es ist dies unso töricht, als langweilig aber unaufhaltsam in den größeren und kulturell wichtigen Tanzgruppen des Theaters die Tansschöpfungen des deutschen Kunztanzes, die allem stilisierten und daher geistlosen Figuren des Ballettanzes zu überwinden beginnen. - Immerhin steht leider fest, daß die freischaffenden wirtschaftlich schwachen, bislang von keiner Behörde gestützt oder anerkannten deutschen Kunztänzer infolge der erwähnten Verhältnisse und infolge der wirtschaftlichen Entwicklung in Deutschland kurz vor dem Erliegen stehen. Bedeutende Vertreter des deutschen Kunztanzes sind erwerbslos oder gezwungen, im Auslande ihr Brot zu verdienen. Die vorbildlichen vier Schulen des deutschen Kunztanzes (Migman, Baluca, Laban, Günther) werden und brechen zusammen. Die Tanzgruppen des deutschen Kunztanzes lösen sich auf.

Der deutsche Kunztanz, der in beispiellosem Siegeslauf für die deutsche Kunst auch in Auslande (z.B. Amerika und Japan) warb, und der bei entsprechender Förderung eine deutsche Kulturpropaganda als Partwangler zu leisten in stände wäre, stirbt, wenn nicht jetzt in letzter Minute das Propagandaministerium eingreift.

Was ist zu tun? :

I. Massnahmen, die kein Geld kosten.

1. Ein behördliches Bekenntnis über die Wichtigkeit und Notwendigkeit des deutschen künstlerischen ^{Tanzes}. Ohne behördlichen Hinweis geht es nun einmal vorläufig noch nicht bei der Fülle der Engstlichen und unseicheren Gemüter.

2. Einflußnahme auf die Fachblätter und Kritiker, auf dass diese in in- u. Auslande künftig nicht nur für Gymnastik, Ballett und ausländische Ballettschulen Propaganda machen.

3. Anweisung an die Fachschaft, an die Theaterintendanten und Stadtverwaltungen, vermehrtes Gewicht auf den deutschen Kunztanz und seine Pflege zu legen und die Theater und Theaterräume in vermehrtem Maße den Darbietungen des deutschen Kunztanzes zu öffnen.

4. Anweisungen an die Opernintendanten, ihr Ballettensemble mit einem angemessenen Prozentsatz deutscher Kunztänzer zu durchsetzen, zumal ein Durchdringen des auf italienisch/französischen Ursprunge beruhenden Ballettanzes mit typisch deutschen Kunstschaftern aus künstlerischen Gründen unerlässlich ist.

5. Festlegung des Ausbildungsganges der heranwachsenden Tänzergeneration und Bestellungen geeigneter Prüfungsausschüsse.

II. Massnahmen, die vorübergehend Geld kosten.

1. Vorübergehende Stützung der unerachtlichen vier führenden Kunztanzschulen, die ohne Hilfe im September des Jahres ihre Porten schliessen müssten. Diese Stützung muss bis 1. Januar 1935 dauern und wird 10 bis 12.000.- RM kosten.

2. Stellung einer großen Aufgabe für den deutschen künstlerischen Tanz.

Vom 6. bis 9. September des Jahres sollten die drei deutschen Tanzregisseure: Laban, Migman, Günther auf Einladung der italienischen Regierung ihr Können in Venedig zeigen. Die italienische Regierung hat vor einem Monat aus Geldmangel die Veranstaltung auf 1936 verschoben. Hier hat das Propagandaministerium einzugreifen und auf den bislang in Deutschland stiefmütterlich behandelten wundervollen Kunstgebiete des deutschen künstlerischen Tanzes, diesem Tanne auf deutschem Boden die Möglichkeit zu gewähren, seine Kunst zu entfalten und sein Können unter Beweis zu stellen.

In der Anlage wird ein Vorschlag für diese Veranstaltung gezeichnet.

3. Die Durchführung der Massnahme zu Ziffer 2.

- 5 -

211

wird in einiger Zeit mit Notwendigkeit
zu der Gründung des ständigen Tanztheaters in
Berlin führen, dass in Deutschland und bei
Gastspielreisen im Auslande sowie anlässlich der
Olympiade 1936 für Deutschlands kulturelle Sen-
dung und Entwicklung werben wird.

Entsprechende Vorschläge werde ich zu ge-
gebener Zeit vorlegen.

Dr. J. L. m. L. L. m.
Freundlich

Freundlich

Herrn: für Hauptstadt der
obigen Freundes- und Programm-
zettel und Anlay, anlässlich
1. Vorlesung am 12. J. 34, an welchem
auch J. L. m. L. L. m. v. L.
m. R. D. C. Hilke, Freund
teilhaftig teilnahm.

Freundlich 13/2

Zur Auslegung des Begriffes "Deutscher Tanz".

Die Bezeichnung einer Tanzart als "deutscher Tanz" kann von verschiedenen Gesichtspunkten aus gerechtfertigt erscheinen.

In erster Linie sind es wohl die Tänze, die in den verschiedenen deutschen Landschaften von Alterher in überlieferter Form getanz worden, die wir als deutsche Tänze ansprechen müssen.

Hierher gehört zweifellos auch gegenseitiges Lehngut aus den Tänzen angrenzender Völker. Eine ganze Anzahl von Tanzschritten wird in gleicher Weise in Holland, England, Polen, Tschechien, Oesterreich, Schweiz und Norditalien wie in Deutschland als Volkstanz gepflegt. (Polka, Mazurka, viele Kontertänze usw.)

Es ist nicht festzustellen, ob eines dieser Völker die betreffenden Tanzschritte und Tanzformen zuerst erfunden und gebraucht hat. Sie sind aber derart in Fleisch und Blut der deutschen Bevölkerung übergegangen, dass man sie getrost als deutsche Tanzart bezeichnen kann.

Der Walzer ist zweifellos ein deutscher Tanz, ja er ist sogar als typische, tänzerische Bewegungsart des deutschen Volkes zu bezeichnen.

Damit komme ich zum zweiten Gesichtspunkt, von dem aus der Begriff "deutscher Tanz" zu verstehen ist. Es handelt sich um die Bewegungsart und Bewegungsform, die deutschem Wesen entspringt und entspricht. Es kann hier nur kurz angedeutet werden, dass sich in der Bewegung besonders in ihrem Rhythmus aber auch in der Körperhaltung und Gebrauch der Körperglieder auszusprechen.

Die Betrachtung dessen, was im Tanz nicht deutsch ist, wird hier am ehesten zur Klärung führen. Es sind z.B. spanische oder ungarische, aber auch bestimmte slavische Körperbewegungen und Rhythmen dem deutschen Ausdrucks- und Kulturempfinden so fremd, dass sie niemals übernommen oder in deutsche Tanzformen eingeschmolzen wurden. Ebenso ist es mit exotischen Bewegungsarten ferner Rassen, wie Negern, Indianern, Mongolen usw.

Manchmal wird allerdings auf fremde Anregung hin eigenes geschaffen, wie wir das sowohl im Mittelalter, wie in den neuesten Gesellschaftstänzen sehen. So sind z.B. aus der Moriske (Möhrentanz) zur Zeit der Kreuzzüge bairische und böhmische Tanzformen unserer Masse entstanden oder neuerdings aus iberischen Tanzrhythmen der sogenannte deutsche Tango, aus negroiden Lauf- und Hupftänzen englisch-deutsche Gesellschaftstanzformen.

Wie weit man diese oft aus dritter Hand stammenden Umformungen der Tanzgebilde als deutsche Tanzart bezeichnen kann, hängt zweifellos von der Art ihrer Ausführung und Anwendung ab.

Es zeigt sich hier ein dritter Gesichtspunkt. Man kann die Tänze nach ihrer sozial-gesellschaftlichen Anwendung als fremd oder eigenwichtig empfinden und beurteilen. Es gibt beispielsweise hofische Tänze, die historisch als unzweifelhaft fremd nachzuweisen sind wie z.B. das Menuett. Trotz ihrer fremden, choreographischen Herkunft und trotzdem sie einst reinsten Ausdruck hofischer Sitte waren, haben sie in gewisser Umformung den deutschen Baurtanz befruchtet. So ist es auch

heute, dass Gesellschaftstänze durch weiteste Verbreitung eigentlich schon Volkstänze geworden sind.

Es fragt sich überhaupt, ob heute oder zumindest auf weitere Sicht, die Trennung in Gesellschaftstanz und Volkstanz tragbar bleibt und wo gerechtfertigte Grenzen zu ziehen sind.

Abschliessend kann also gesagt werden, dass heute der Walzer und Lauffranze aus dem Gebiet der sogenannten Gesellschaftstänze zweifellos als deutsche Volkstänze gewertet werden können, soweit sie in deutscher Art und zu einer Musik getanzt werden, die dem deutschen Volksempfinden entspricht.

Eine Auslegung des Begriffes "deutscher künstlerischer Tanz", also der verschiedenen Formen der Schaustellung des Tanzes, wird nach ähnlichen Gesichtspunkten getroffen werden müssen.

*Es geht auf das Empfinden
des Tänzers an, ob er
den Tanz als Volkstanz
oder als künstlerischen Tanz
auffasst. []*

Anordnung Nr. 47

betreffend Zulassung für Bühnenlehrer

Die Anordnung Nr. 47 des Präsidenten der Reichstheaterkammer vom 4. Oktober 1935 hängt eng mit der im Septemberheft des „Tanz“ veröffentlichten Anordnung Nr. 48 betreffend Prüfungsordnung für Tänzer und Lehrer des künstlerischen Tanzes zusammen. Sie wird nachfolgend im Wortlaut wiedergegeben, in dem sie in Nr. 10 des Fachblatts für Singchor und Tanz vom 16. Oktober 1935 veröffentlicht wurde.

Im Zuge der Neuorganisation der Reichstheaterkammer (Auflösung des Deutschen Bühnen-Vereins, der Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen und des Deutschen Chorsängerverbandes und Tänzerbundes sowie Gründung der „Fachschaft Bühne“, in der alle auf der Bühne Tätigen organisiert sind) hat sich eine straffere Organisation derjenigen Personen als notwendig erwiesen, die Unterricht für den Bühnenberuf erteilen. Es haben sich unlänglich der Eignungs- und Reifeprüfung, die der Nachwuchs der deutschen Bühnen ablegen muß, schwere Mißstände ergeben, die darauf zurückzuführen sind, daß völlig ungeeignete Personen Unterricht erteilen.

Durch den Umstand, daß die zur Bühne Strebenden auf Anordnung der Reichstheaterkammer nach Ablegung einer Eignungsprüfung Bühnenunterricht nehmen müssen, um dann durch eine Reifeprüfung ihre Bühnenfähigkeit feststellen zu lassen, muß die Reichstheaterkammer auch für die zwischen den

Prüfungen liegende Lehrzeit eine Kontrolle der Lehrtätigkeit übernehmen.

Vor allen Dingen ist es aber die herrschende Arbeitslosigkeit unter den Bühnenkünstlern, die es dringend notwendig erscheinen läßt, den ungeheuren Zustrom zu den Theatern einzudämmen und die Bühne nur begabten Künstlern offen zu halten.

Durch unfähige Bühnenlehrer werden Hunderte junger Kräfte in Bahnen gelenkt, die nie zum Ziele führen können, da der bei den Prüfungen geforderte Maßstab nicht erreicht wird. Es bieten daher nur diejenigen Bühnenlehrer eine genügende Gewähr für die Ausbildung des Bühnennachwuchses, die der Kontrolle der Reichstheaterkammer unterliegen. Daraus ergibt sich die Zulassungspflicht für Bühnenlehrer, die mit der Anordnung Nr. 47 bezweckt wird.

Heil Hitler!

Im Auftrage:
gez. Frauenfeld.

Anordnung Nr. 47

betreffend Zulassung für Bühnenlehrer

Zur Regelung des Schul- und Ausbildungswesens für den Bühnenberuf ordne ich hiermit auf Grund des § 25 Abs. 1 der Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I S. 797) folgendes an:

§ 1.

Alle Personen, die Schüler für den Bühnenberuf vorbereiten, müssen durch den Präsidenten der Reichstheaterkammer zugelassen sein. Die Ausübung des Lehrberufs setzt den Besitz einer von dem Präsidenten der Reichstheaterkammer ausgestellten Zulassungsurkunde voraus.

§ 2.

Der Antrag auf Ausstellung einer Zulassungsurkunde ist bei dem Präsidenten der Reichstheaterkammer unter Beifügung der erforderlichen Unterlagen einzureichen. Welche Unterlagen erforderlich sind, ergibt sich aus den zu erlassenden Ausführungsbestimmungen.

§ 3.

Der Präsident der Reichstheaterkammer hat dem Antrag auf Ausstellung einer Zulassungsurkunde als Bühnenlehrer nur stattzugeben, wenn der Antragsteller die Mitgliedschaft der Reichstheaterkammer besitzt, die Gewähr dafür bietet, daß er seinen Beruf nach bester künstlerischer und pädagogischer Überzeugung im Bewußtsein nationaler und sozialer Verantwortung führt.

§ 4.

Der Antragsteller muß die zu seinem Beruf erforderliche künstlerische und pädagogische Eignung,

notwendige Vorbildung und erforderliche Zuverlässigkeit besitzen.

§ 5.

Die Zulassung kann versagt werden, wenn ein Bedürfnis zur Einsetzung von Bühnenlehrern nicht mehr gegeben ist.

§ 6.

Stellt sich nach Erteilung der Zulassung heraus, daß die in den §§ 3 und 4 genannten Voraussetzungen nicht oder nicht mehr vorliegen, so ist die Zulassungsurkunde nachträglich zu entziehen.

§ 7.

Entscheidungen, durch die ein Antrag auf Zulassung abgelehnt oder eine Zulassung entzogen wird, sind dem Betroffenen unter Angabe der Gründe durch eingeschriebenen Brief bekanntzugeben. Gegen diese Entscheidung kann er binnen einem Monat nach Bekanntmachung Beschwerde beim Herrn Präsidenten der Reichskulturkammer einlegen. Die Beschwerde hat keine aufschiebende Wirkung. Die Entscheidung des Präsidenten der Reichskulturkammer ist endgültig.

§ 8.

Die Anordnung tritt mit sofortiger Wirkung in Kraft.

Berlin, den 4. 10. 1935.

gez. Schlösser.

Die in der Anordnung Nr. 47 betr. Zulassungspflicht für Bühnenlehrer niedergelegten Bestimmungen gelten auch auf Grund der Anordnung Nr. 48 Ziffer 1 für alle Tanzlehrkräfte, Ballettmeister und Tanzgruppenleiter.

gez. Schlösser.

Reichsministerium
für Volkserziehung und Propaganda
Verprüfungsstelle.

Geführungsnummer: 11171-68.
(in der Nummer eingetragene)

Berlin NW 2, am 21. November 1936.
Büro: 10-1
Druckerei: 11-1

87

An
die Deutsche Tanzbühne
in Berlin-Charlottenburg,
über
Abteilung VI
in Kasse.

Betrifft: Abrechnungen für die Rechnungsjahre 1934 und 1935.

Rechnungsjahr 1934.

Es sind geprüft

- a) die Abrechnung über die Reichsausschüsse zu den Deutschen Tanzaufführungen 1934 in Höhe von RM 54.910.-
- b) die Abrechnung über einen Zuschuss von ... * 17.750.- an die Mary Wigman-Tanzgruppe zu dem gleichen Zweck,
- c) die Abrechnung über einen Zuschuss von ... * 9.600.- an die Günther-Tanzgruppe dogl.,
- d) die Abrechnung der Deutschen Tanzbühne über einen Reichenzuschuss von RM.1000.- für die Zeit vom 1.2. bis 31.3.1935.

Die Abrechnungunterlagen bestehen aus:

- zu a) 1 Kassenbuch,
1 Portobuch,
1 Mappe Kassenbelege,
1 Mappe Portobuchbelege
1 Abrechnung der Deutschen Volkstänze,
1 Inventar-Verzeichnis,
- zu b) 1 Mappe Belege,
- zu c) 1 Mappe Belege
- zu d) 1 Kassenbuch und 1 Mappe Belege.

Zu der Abrechnung a) ist zu bemerken:

1) Zu Bel. 217: Bei dem Beleg fehlt die Kostenaufstellung 217a. Sie ist noch beizufügen.

2) Zu Bel. 352: Es handelt sich um eine a Konto-Zahlung v. RM 200.- auf das Gesamtkontenr. lt. Aufstellung.

Wo befindet sich die Aufstellung?

3) Zur Postcheckzahlung vom 22.11.34 über RM 910.-: Es fehlt eine Erläuterung über die Zusammensetzung des Betrages. Ohne die Erläuterung ist eine Sachprüfung der Zahlung nicht möglich.

Die beanstandeten Belege sind lose beigelegt.

4) Dem ersten Beleg über Mietzahlung ist der Mietvertrag beizufügen.

Rechnungsjahr 1935.

Zu der Abrechnung der Deutschen Tanzbühne über die in der Zeit vom 1. April 1935 bis 31. März 1936 erhaltenen Reichenzuschüsse in einer Gesamthöhe von RM 50.230 gehören:

- 2 Kassenbücher,
- 3 Portobücher,
- 1 Inventarverzeichnis,
- 1 Mappe Einnahme-Belege,

11 Kappen Ausgaben-Belege

2 Kappen Einnahmen und Ausgaben während der Tansspielreise im Juni und Juli 1935,
ausserdem

1 Kappe Abrechnung der Mary Wigman-Tanzgruppe über die Beihilfe von RM 15.000.- zur Vorbereitung der Deutschen Tanzfestspiele 1935.

Die Prüfung ergab zu bemerken:

1). Zu Ausgaben Beleg Nr. 312: An Lisa Hey sind infolge eines Rechenfehlers RM 10.- Gehalt zuviel gezahlt worden. Die Endsumme nach der Rechnung 132,26 RM - 20.- RM wurde mit 142,26 RM statt 132,26 RM festgestellt. Der Betrag von 10.- RM ist wieder einzusuchen. Der Betrag von 10.- RM ist wieder einzusuchen.

2). Beleg 391: Es fehlt der Zahlungsbeweis.

3). Belege 413, 414, 415, 454, 510, 511, 512, 513, 683, 705
- 708 -

Die Zahlungen sind zu erläutern.

4). Zu Beleg 549: Durch unrichtige Berechnung sind an Frau Schlikowski 10.- RM zuviel gezahlt. Der Betrag ist wieder einzusuchen und in Einnahme nachzuweisen.

5). Zu Beleg 582: Welche Verpflichtung berechnete zu der Zahlung eines Reisezuschusses von 100.- RM an Frl. Ivers? Ist die Frage der Bedürftigkeit vorher geprüft worden?

6). Zu Beleg 647: In der Zusammenstellung sind die Fahr-
gelder nicht richtig berechnet worden. Hierdurch
wurden insgesamt 23,95 RM an Lette Vernicke zuviel

gezahlt.

Der Betrag ist wieder einzusuchen und in Einnahme nachzuweisen.

7). Zu Beleg 702: Vom 26. bis einschliesslich 31. August 1935
sind nur 6 Tage und nicht 7. Es bleibt nachzuprüfen,
ob sich der errechnete Betrag dadurch verringert.

8). Zu Beleg 712, 713: An wen sind die Beträge gezahlt worden?
Quittungen fehlen.

9). Zu Beleg 919: Dass die Verwendung des Exprengutes im
dienslichen Interesse der Tanzbühne geschah, bleibt
noch nachzuweisen.

10). Zu Beleg 968: Die Einnahmen sind noch zu belegen.

11). Zu Beleg 1020: Nach Beleg 968 ist an Frl. Ivers ein Be-
trag von 10.- RM a Konto Gehalt Oktober 1935 ge-
zahlt, aber nicht verrechnet worden. Es bleibt noch
darzutun, wo dieser Betrag in Einnahme erschienen ist.

12). Zu Beleg 1021: Nach den Belegen 976, 995 und 1003 sind an
Frl. Schnell zusammen 100 RM a Konto Gehalt Oktober
1935 gezahlt worden. Bei der endgültigen Abrechnung
sind nur 50.- RM abgerechnet. Es ist noch nachzuwei-
sen, wo die restlichen 50.- RM in Einnahme erschie-
nen sind.

13). Zu Beleg 1023, 1079: Die Ausgaben bedürfen der Genehmigung
des Ministeriums, diese ist, sofern sie dort nicht
verliegt, noch nachzuholen.

14). Zu Beleg 1308: Die Richtigkeitsbescheinigung ist noch
zu unterschreiben.

15). Zu Beleg 1910: Da die Reise nicht über 12 Stunden gedau-
ert hat, durften nur 90 v.H. des vollen Tagesgeld-
entsees gezahlt werden. Die zuvielgezählten 4,50 RM
sind wieder einzusuchen und zu verrechnen.

16). Zu Belegen 1840, 1842, 1844-47, 1849-51: Auf den Belegen
fehlen die Richtigkeitsbescheinigungen, die sind nach-
zuholen.

Die Belege zu Bem. 1), 4) - 13) und 15) sind noch
beigefügt.

Die Tanzbühne wird um Erledigung der Bemerkungen bis
zum 10. Dezember 1935 ersucht.

An
Abteilung VI
Hr. Hase,

Eine Abschrift für die Reichs-Theaterkammer
ist beigefügt.

Unter den Belegen der Tanzbühne befinden sich 3 Ab-
rechnungen des Reg.Insp. Mitschans über Reisekosten nach
Langsdorf. Es wird gebeten, die Richtigkeit der Abrechnungen
von dort zu bestätigen und künftig die 100 RM 35 zu beachten.

LB

Reichstheaterkammer
stellv.
Der Geschäftsführer

176900/17.3.38/317-712

Berlin NW 62, den 26. Oktober 1937
Reichstheaterkammer
Sachbearbeiter: H. S. (Telefon: 6763/4)
Postfach-Adresse: Berlin NW 62

B/G 10095/37
Gef. des Reichstheaterkammer

An den
Präsidenten der Reichstheaterkammer,
Herrn Ministerialrat Dr. Rainer Schlösser,
Berlin NW 62.

Sehr geehrter Herr Präsident!

Im Hinblick auf Ihre Personalunion als Leiter der Abteilung VI, im RMVUP, und als Präsident der Reichstheaterkammer gestatte ich mir, Ihnen in der Anlage Abschrift eines Schreibens zuzuleiten, welches Ihr Referent, Herr C u n z, an die "Fachschaft Tanz" in der Reichstheaterkammer diktiert hat und das von Herrn Regierungsrat Keppler unterzeichnet ist.

Ich darf zunächst darauf aufmerksam machen, dass nach ausdrücklicher Anweisung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und Präsidenten der Reichskulturkammer der Schriftverkehr nicht unter Umgehung der R.K.K. bzw. Reichstheaterkammer stattfinden darf und mit den einzelnen Fachschaften der Reichstheaterkammer kein direkter Briefwechsel erfolgen soll.

Insbesondere dürfte dies für den vorliegenden Fall gelten, da die Ausstellung von Zulassungsurkunden ein hoheitsrechtlicher Akt ist, der allein durch den Präsidenten der Reichstheaterkammer direkt vorgenommen wird und zu dem die Fachschaften nicht berechtigt sind.

Zur Sache selbst bemerke ich, dass das Zulassungsverfahren auf dem Gebiete der Fachschaft Tanz genau

so durchgeführt wird, wie das Zulassungsverfahren der Theaterveranstalter. Die Reichstheaterkammer entscheidet nach Anhörung der Fachschaft Tanz und einzelner Mitglieder des Beirats der genannten Fachschaft.

Ich werde die vorliegenden Anträge Lieschke und Laban ebenfalls in diesem Gremium besprechen, da mir die im Schreiben vom 7. Oktober 1937 vorgebrachten Gründe keine Handhabe bieten, die Zulassung zu versagen. Ich darf auf Ihre Anordnungen Nr. 47 und 48 vom 4. Oktober und 18. Juli 1935 verweisen. Nach diesen Anordnungen sehe ich keine Möglichkeit, die in dem abschriftlich beigelegten Schreiben vom 7. Oktober niedergelegten Gründe als stichhaltig für eine Versagung anzuerkennen, es sei denn, dass der Präsident der Reichstheaterkammer (also Sie, verehrter Herr Doktor) von dem Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die ausdrückliche Anweisung erhält, in den vorliegenden Fällen Lieschke und Laban über die Vorschriften der Anordnungen Nr. 47 und 48 hinaus Sonderverbote zu erlassen. Ich bitte aber, von dieser Sonderregelung Abstand zu nehmen, da es sich in den vorliegenden Fällen um zwei Persönlichkeiten handelt, die auf dem Gebiete des Tanzes einen hervorragenden Ruf in der breitesten Öffentlichkeit besitzen. Es würde in der Öffentlichkeit nicht verstanden werden, warum ausgerechnet diese beiden Personen die Zulassung nicht erhalten, während anderen unbekannten Antragstellern die Zulassung ohne Bedenken auch nach Anhörung des Herrn Referenten C u n z erteilt wird.

Heil Hitler!

H. L. Körner

Meisterwerkstätten 76335/12.1.36-333a-2/a. 1.

Verzeichnis der Teilnehmer

an den Deutschen Meisterwerkstätten für Tank

in der Zeit vom 15. Mai bis 15. August 1936.

Nr.	N a m e	belegte Z e i t	bes. Ein- schreib- geb. 20.-	Freistelle	Kursus-Gebühr (50.- je Monat) ermäss. auf	bes. volles Honorar	Reservant
1.	Daginski	15.7.-15.8.	1. Rate 10.-	-	1/2	25.-	-
2.	Bunshaf	1.6.-30.6.	noch offen	-	-	50.-	-
3.	Bock M	1.7.-31.7.	-	ja	-	-	ja
4.	Buch M	3.7.-8.8. halbtägig	-	-	-	gestundet	ja
5.	Büren, van	15.7.-15.8.	-	-	-	50.-	ja
6.	Caspar	15.5.-4.7.	20.-	-	1/3	27.96	-
7.	Conzelmann	15.7.-15.8.	-	-	-	50.-	ja
8.	Drost	13.6.-19.8.	noch offen	-	1/2	noch offen	-
9.	Eilenstein	3.6.-3.7.	20.-	-	-	50.-	-
10.	Feist -	1.6.-15.8.	20.-	ja	-	-	-
11.	Feller	15.6.-15.8.	20.-	-	30.-	60.-	-
12.	Flinck	15.5.-1.8.	20.-	stipend.	-	-	-
13.	Gorbach	1.7.-15.8.	noch offen	ja	-	-	-
14.	Esemann M	22.6.-15.8.	20.-	-	1/2	50.-	-
15.	Héroux	15.7.-15.8.	noch offen	-	-	50.-	-
16.	Hoppe	1.7.-15.8.	20.-	ja	-	-	-
17.	Hoth	15.7.-15.8.	-	-	-	50.-	ja
18.	Hundertmark	13.7.-10.8.	20.-	ja	-	-	-
19.	Kamrath M	1.7.-5.8. halbtägig	noch offen	-	-	-	-
20.	König M	15.7.-15.8.	20.-	-	-	50.-	-
21.	Kordt	1.6.-15.8.	20.-	-	1/2	62.50	-
22.	Kroenke	1.7.-31.7.	20.-	ja	-	-	-
23.	Krull -	1.7.-15.8. halbtägig	noch offen	-	-	37.50	-
24.	Lieck	1.7.-30.7.	noch offen	-	-	-	-
25.	Litke	1.7.-30.7.	1. Rate 5.-	ja	-	-	-
26.	Lukas	29.7.-15.8.	-	ja	-	-	-
120		3.8.8. 4.8.8.	235.-	-	-	225.44	387.50

Nr.	N a m e	belegte Z e i t	bes. Ein- schreib- geb. 20.-	Freistelle	Kursus-Gebühr (50.- je Monat) ermäss. auf	bes. volles Honorar	Reservant
27.	Karoszyk	16.7.-15.8.	20.-	-	-	50.-	-
28.	Kingershahn	1.7.-15.8.	noch offen	ja	-	-	-
29.	Neubrun	15.5.-15.6.	noch offen	-	-	50.-	-
30.	Ockmann	15.5.-15.8.	noch offen	ja	-	-	-
31.	Pann	15.6.-15.8.	20.-	ja	-	-	-
32.	Peschken	18.7.-15.8.	1. Rate 5.-	ja	-	-	-
33.	Pohlig	15.5.-15.8.	20.-	ja	-	-	-
34.	Rabenn von	15.5.-15.6.	noch offen	-	2/3	35.-	-
35.	Rautenberg	15.5.-15.6.	20.-	-	-	50.-	-
36.	Rase	20.7.-1.8.	-	-	-	25.-	ja
37.	Reinhold	27.7.-15.8.	20.-	-	-	38.-	-
38.	Renner	15.5.-15.8.	à cto 9.-	ja	-	-	-
39.	Rettig	15.5.-15.6.	noch offen	Stipendium Frei f. 14.	-	-	-
40.	Sürth	1.6.-15.8.	à cto 13.-	ja	-	-	-
41.	Scholz	1.7.-15.8.	20.-	-	2/5	30.-	-
42.	Schött	15.5.-15.8.	-	ja	-	-	ja
43.	Schott- müller	15.7.-15.8.	noch offen	ja	-	-	-
44.	Veste	1.7.-15.8.	20.-	ja	-	-	-
45.	Waldeck	26.6.-26.7.	20.-	ja	-	-	-
46.	Voitin	15.7.-31.7.	-	-	-	25.-	ja
47.	Vigners	16.7.-31.7.	-	-	-	25.-	ja
48.	Valters	16.7.-31.7. halbtägig	-	-	-	25.-	ja
49.	Erlemann	16.7.-3.8.	-	-	-	15.-	ja
50.	Froschko	17.7.-15.8.	-	-	-	50.-	ja
51.	Greten	4.8.-15.8.	-	-	-	25.-	ja
			187.-	-	-	65.-	378.-

Nr.	Name	belegte Zeit	bes. Ein- schreib- geb. 20.-	Freistelle	Kursus-gebühr (50.- je Monat) ermäss. bes. auf	volles Honorar	Hospitant
52.	Breithaus	5.8.-15.8. (halbtägig)	-	-	-	10.--	Ja
53.	Schneider	1.8.-15.8.	-	-	-	25.--	Ja
54.	Kramer	1.8.-15.8.	-	-	-	25.--	Ja
			-	-	-	60.--	-
	Seite 1.		235.--	-	225.46	387.50	-
	" 2.		187.--	-	65.--	378.--	-
			422.--	-	290.46	825.50	-
	erner bezahlt von weiteren Teilnehmern für stundenweise Be- teiligung insgesamt		-	-	-	35.50	-
			422.--	-	290.46	861.--	-

Einschreib-Gebühr 422.--
Ermässigte Kursus-Gebühr 290.46
Volles Honorar 861.--

1573.46 /

Von den angemeldeten 54 Teilnehmern sind 6 Männer und 48 Frauen.

Vergeben sind 21 Freistellen (incl. 2 Stipendien)
9 ermässigte Stellen
24 Teilnehmer zahlen volles Honorar

Abgeschlossen nach dem Stande vom 15. August 1935.

Berlin-Charlottenburg, den 22.8.36.

Deutsche
Meisterwerkstätten
für Tanz

H. Obendorf

An die

Teilnehmer des Übungslagers der "Deutschen Tanzbühne".

Der Schulungskurs in Bangsdorf ist die erste offizielle Veranstaltung, die allen Tänzern und Tanzpädagogen zugänglich gemacht wird und zwar durch die grosszügige Unterstützung der zuständigen Behörde. Alle Teilnehmer übernehmen dadurch eine grosse Verantwortung dem nationalsozialistischen Staat gegenüber. Von dem guten Gelingen und reibungslosen Ablauf des Kurses hängt für viele unserer Kollegen ihre Zukunft und auch mit die Zukunft des deutschen Tanzes ab. Es muss daher jedem zur Pflicht gemacht werden, von sich aus für eine strenge Disziplin wie sie in unserem nationalsozialistischen Staate selbstverständlich ist - alles Teilnehmer mitzusorgen.

Den Anordnungen der Leitung des Schulungslagers sowie der von ihr eingesetzten verantwortlichen Hilfs- und Lehrkräften ist auf das strikteste Folge zu leisten.

Auch ausserhalb der Stunden muss sich jeder der Verantwortung bewusst sein, die er durch seine Teilnahme der Deutschen Tanzbühne und damit den Behörden gegenüber übernimmt.

Jede Zuwiderhandlung gegen den Sinn obiger Ausführungen wird den sofortigen Ausschluss aus dem Lager zur Folge haben.

ges. Rudolf v. Lützow

Berlin, den 23. Juli 1935.

Von den obigen Ausführungen habe ich Kenntnis genommen und verpflichte mich, ihnen in jeder Weise Folge zu leisten.

• • (Unterschrift) • •

Abschrift I

92

20. 4. 1936

Dr. Fl/Be.

V o r t r a g .

Herr Rudolf von Laban wird unter Berufung als Vorsitzender des Vereins "Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz e. V." in dieser Eigenschaft ab 1. Mai 1936 bis 31.3.1937 zum Leiter der Meisterwerkstätten für Tanz bestellt.

Herr Rudolf von Laban ist berechtigt und verpflichtet, diejenigen Massnahmen zu treffen und Verträge zu schliessen, die im Rahmen des Etats zum Aufbau und zur Leitung der Meisterwerkstätten für Tanz erforderlich sind.

Der Umfang und Rahmen dieser Tätigkeit und die Haftung für diesen und sonstige Verträge sind begrenzt durch den der Reichstheaterkammer zugeleiteten Etat der Meisterwerkstätten für Tanz. Abweichungen von Etat sind nur mit Zustimmung des Herrn Präsidenten der Reichstheaterkammer zulässig. Wenn diese Abweichungen einen vermehrten Finanzbetrag erfordern, so ist die Genehmigung der Abteilung VI des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda einzuholen.

Herr Rudolf von Laban erhält als Entschädigung für seine Tätigkeit monatlich den Betrag von RM. 1.250.—, in Worten: Eintausendzweihundertundfünfzig Reichsmark.

*44. B. V. ist hier
fällig, erhält die
kleinstmögliche Besoldung
gemäß d. 11. 37 durch
dieses Ministerium
sollten.*

20. 4. 39. I J. 1175-118/1939

DEUTSCHE MEISTER-STATTEN

FÜR IANZ

Berlin-Grünwald, den 9. März 39

Wohnort: ...

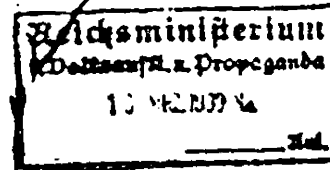
974633

111

An das Reichsministerium für
Volksaufklärung und Propaganda

Berlin W. 8.

Wilhelmplatz 8/9



113
V

I B

Et/De.

Betrifft: Lehrerabkommen für das Sommer-Semester 1939

Wir beabsichtigen nur für die Dauer des Sommer-Semesters (Mitte April bis Mitte Juli 1939) folgende Lehrkräfte zu verpflichten :

- 1.) Max Pfister gen. Torpis, Charlottenburg 5, Gustloffstr. 47,
geboren: 1. März 1889 zu Zürich (Schweizer Staatsangehöriger)
Vergütung im Monat : RM 500.--
- 2.) Tamara Rauser, Bln.-Wilmerdorf, Blüthgenstr. 51
geboren: 29. August 1912 zu Kiew (Reichsdeutsche)
Vergütung im Monat : RM 400.--
- 3.) Lotte Wernicke, Berlin NW. 87, Klopstockstr. 28,
geboren: 18. 2. 1902 zu Altdamm b. Stettin (Reichsdeutsche)
Vergütung im Monat : RM 250.--
- 4.) Jutta Klamt, Bln.-Grünwald, Gillstr. 10,
geboren : 26. Februar 1896 zu Striegau /Schlesien (Reichs-
Deutsche) Vergütung im Monat : RM 300.--
- 5.) Gustav Fischer-Klamt, Bln.-Grünwald, Gillstr. 10,
geboren : 30. November 1900 zu Wendingen /Stuttgart,
Reichsdeutscher) Vergütung im Monat : RM 100.--
- 6.) Fritz Böhme, Bln.-Steglitz, Eilensteig 20,
geboren: 10. Mai 1881 zu Berlin (Reichsdeutscher)
Vergütung im Monat : RM 325.--
- 7.) Tatjana Gsovsky, Bln.-Charlottenburg, Fasanenstr. 68,
geboren : 18. 3. 1901 zu Moskau (staatenlos)
Vergütung im Monat : RM 325.--

172

8.) Alice Reichmann geb. Uhl, gen. Uhlen, Bln.-Charlottenburg,
Mommensenstr. 45,

geboren : 17. August 1904 zu K~~ö~~ln a. Rhein (Reichsdeutsche)

Vergütung im Monat : RM 350.--

9.) Erika Klütz, Bln.-Charlottenburg, Fasanenstr. 17,

geboren : 10. 5. 1908 zu Jarken/Prov. Posen (Reichsdeutsche)

Vergütung im Monat : RM 250.--

10.) Erna Oelmann, Bln.-Charlottenburg, Fasanenstr. 17,

? geboren : 26. Oktober 1911 zu Kiel (Reichsdeutsche)

Vergütung im Monat : RM 250.--

11.) Käthe Heinze gen. Hartung, Bln.-Halensee, Westfälischestr. 38,

geboren : 12. Dezember 1898 zu Breslau (Reichsdeutsche)

Vergütung im Monat : RM 325.--

12.) Theodor Uhlich, Bln.-Halensee, Kronprinzendamm 9,

? geboren : 17. 2. 1913 zu Chemnitz (Reichsdeutscher)

Vergütung im Monat : RM 310.--

Die Verträge für das Sommer-Semester haben wir noch
nicht abgeschlossen, wir beabsichtigen die Verträge etwa zum
25. März aufzustellen.

Die in Aussicht genommenen Lehrkräfte für Nebenfächer
wie auch die Pianisten sind bei dieser Aufstellung noch nicht
berücksichtigt. Sobald die Arbeitsdauer und Honorar hierfür
feststehen, werden wir noch eine Ergänzungsaufstellung einreichen.

Heil Hitler !

Ministerialrat



F r i t z B ö h m e

Bernklau, d. 14. April 1945
Bez. Karlsbad Sudetengau

An
das A r b e i t s a m t
K A R L S B A D

Aktenzeichen: III A 52824

In der Anlage übersende ich Ihnen den Lohnstreifen für den Monat März 1945. Als Sonderunterstützung bis zum 28. Februar erhielt ich am 9. April den Betrag von 577,40 RM.

Mit bestem Dank

Heil Hitler!

150,84 Gef. Lohn

K-K 11,41

- 25

W H W

11,66

Rest 62,18

Von 2. 77, -
11,66

Deutsche Tanzfestspiele 1934

Theater am Horst Wessel Platz, Berlin



Der deutsche Tanz ist vielgestaltig in seinen Erscheinungsformen. Dieser Vielfalt lebt aber eine einheitliche Grundkraft, die unserem Wesen entspringt. Wenn wir auch Tänze zeigen, die in fremden Volkstänzen, der Bunttheit des Orients oder anderen Stilen zu wurzeln scheinen, immer bleibt es deutsche Kunst von deutschen Tänzern dargestellt.

Wir Deutschen gelten oft für derb und anmutlos, und doch hat deutsche Frische des Temperaments und Tiefe des Gemüts schon oft die Welt überlebt, nicht nur in Musik und Dichtkunst, sondern auch in der Tanzkunst.

Programm

der Deutschen Tanzfestspiele 1934
am Sonntag, dem 16. Dezember 1934, 11 $\frac{1}{2}$ Uhr,
im Theater am Horst Wessel Platz, Berlin

Nocturne aus dem Ballett „Le triomphe de l'amour“ Cullu
Marion Herrmann, Liliane Bergmann, Friedel Mimischowjka,
Walter Cieslow

Einstudierung: Marion Herrmann, Berlin / Am Flügel: Hanna Hartmann, Berlin

Capotte Martini
Hana Kohrs, München
Am Flügel: Hans Bergele, Berlin

Der Ballspieler Cesar Bresgen
Hilde Gorbach, Dresden
Am Flügel: Peter Cieslak, Dresden

Suite: a) Verhölten; b) Bewegt; c) Betont Volksmusik
Elfrid Grimm — Alra Arja, Berlin
Am Flügel: Bruno Luch, Berlin

Festlicher Marsch Rich. Wagner
Wilmo Kamrath, Berlin
Am Flügel: H. Kreuz, Berlin

Tanzgruppe Hertha Feit
Alte deutsche Renaissance Tänze, musikalisch begleitet von der Spielmann Berlin
(Leitung: Margarete Riedel, Hans Kruger)
Davone / Bolle-Tanz / Branles
Originalgesetze einstudiert von Hertha Feit und Hilde v. Gauerthardt
Raumkomposition: Hertha Feit
Mitwirkende: Hilde von Gauerthardt, Hanna Berger, Ella Koch, Susanne Leonhard,
Ella von Schrotter, Jolly Steffan, Albert Ernst Komaliki, Gerhard Soot, Herta
Sonnenrein, Ernst Luchterhand
Das Lembo ist von der Firma J. C. Neupert freundlicherweise zur Verfügung gestellt

P a u s e

Lebenslied Tschaiakowski
Friede Lohmann, Berlin
Am Flügel: Walter Schönberg, Berlin

Scherzo Rob. Schumann
Eva Glaser, Herta Fischer, Charlotte Hölzner, Marianne Dogellang
(Mitglieder der Tanzgruppe Palucca, Dresden)
Einstudierung: Marianne Dogellang / Am Flügel: Adolf Haalich, Dresden

Tanz am Morgen Rolf Stehr
Ruth Boie, Dresden
Am Flügel: Peter Cieslak, Dresden

Largo J. S. Bach
Marion Herrmann, Liliane Bergmann, Friedel Mimischowjka, Hilde Richter
Einstudierung: Marion Herrmann, Berlin / Am Flügel: Hanna Hartmann, Berlin

Capriccioso W. Schönberg
Friede Lohmann, Berlin
Am Flügel: Walter Schönberg, Berlin

Kampflied Klangrhythmische Begleitung
Ruth Boie, Greti Carth, Drucilla Schroeder, Dresden
Einstudierung: Ruth Boie, Dresden

P a u s e

Frage Baskische Melodie, bearb. von Prof. Ludw. Heß, Berlin
Afrika Doering, Berlin
Am Flügel: S. v. Sachnowski, Berlin

Schreittanz d'Anglebert
Greti Carth, Dresden, und Drucilla Schroeder
Am Flügel: Hanna Hartmann, Berlin

„Tänze“ aus den Tänzen des armen Lebens Rob. Schumann
Heide Woog, Wülheim
Am Flügel: H. Hartmann, Berlin

Hymnus Scott
Eva Glaser, Herta Fischer, Charlotte Hölzner, Marianne Dogellang
(Mitglieder der Tanzgruppe Palucca, Dresden)
Einstudierung: Marianne Dogellang / Am Flügel: Adolf Haalich, Dresden

Deutsche Tänze W. A. Mozart
Afrika Doering, Berlin
Am Flügel: S. v. Sachnowski, Berlin

Kleine Suite nach alten deutschen Volksliedern
Reigen, Abendlied / Ländlicher Tanz
Ruth Boie, Urfel Brulez, Margitt Dudel, Annemarie Grashen,
Klüh, Gisela Sonntag, Dresden / Einstudierung: Gisela Sonntag
Musikalische Bearbeitung: Hanns Hähling / Am Flügel: Hanns Hähling, I

Sonntag, 9. Dezember, 11¹/₂ Uhr
Mittwoch, 12. Dezember, 20¹/₄ Uhr

U. Georgi
H. Kreuzberg
Palucca

Ursanne Georgis „Dartula 2“, Musik von J. S. Bach, ist eine freie tänzerische Komposition, deren Gesetze denen der Musik parallel laufen. Die Dolopbonie Bachs spiegelt sich wider in der Einzelführung der Solisten. Die „Erinnerung“, Musik von J. Curcio, ist eine spanische Szene, die pantomimisch, darstellerische Elemente mit tänzerischen zu einem laubaren Inhalt verbindet.

Harald Kreuzberg zeigt einige seiner eindrucksvollen Gestalten, die wie der „Holzner“ oder der „König“, nicht von vornherein da sind, sondern durch ausdrucksreiche und tänzerisch freie Bewegungen vor uns entstehen und durch die Fülle ihrer plastologischen Sätze Wirklichkeit und Überzeugungskraft erhalten.

Palucca tanzt fünf ihrer schönsten Schöpfungen, das heitere „Spiel“, den Temperamentstanz „Mit Schwung“, das Liebestied „Serenata“, den „Rosenkavalierstanz“ von Richard Strauß; als Beispiel einer anderen Welt ihres Schaffens die „Elegie“ von Respighi. Bei Palucca ist der Tanz am freiesten, am entschiedensten losgelöst von konkreten Vorstellungen, am nächsten verwandt der Musik.

Dienstag, 11. Dezember, 20¹/₄ Uhr | Tanzgruppe Günther-München
Sonntag, 15. Dezember, 20¹/₄ Uhr | Maria Wigman und ihre Tanzgruppe

„Klänge und Gefühle“, ein dreiteiliges Tanzwerk in 6 Bildern für Solo-, Gruppen- und Musik. Gesamtregie von Dorothee Günther, Tanzgestaltung von Maria Wigman, Musik von G. Keetman, enthält heitere, düstere und helle Tänze. Die heiteren und Mägdchentänze, reigenhaft aufgebaut und begleitet mit Tümpeln, Flöten und Schellen. Die düstern symbolisieren einerseits die dunklere Seite des Lebens, andererseits den Kampf zwischen Allen und dem Einen. An der Kraft des Einen verleiht die Auflehnung der Masse. Die hellen Tänze bilden den spannungslösenden Ausklang, in dem alle Tänzenden sich zu einer freien Gemeinschaft einen. Die musikalische Begleitung ist zum Teil in den Tanz selbst einbezogen und von Tänzern ausgeführt, sie bedient sich hauptsächlich alter deutscher Instrumente.

Die „Frauentänze“, komponiert von Maria Wigman und aufgeführt von der Meisterin und ihrer Tanzgruppe, entnahmen alle fünf der Erlebnisphäre der Frau und symbolisieren ihre Kräfte, die mädchenhafte Heiterkeit, die Mutterlichkeit, die Leidenschaft, das Scherische und schließlich das Abwärtige, wie wir es aus Goethes Walpurgisnacht kennen. Die Spannweite der Tänze ist sehr groß und reicht ins Dramatische vor, die Gesamtheit der Themen und ihre Durchführung weist an analoge Gestaltungsansätze bei Beethoven denken. Von Naturalismus weit entfernt, enthalten die einzelnen Stücke keinen anderen Inhalt als den im Titel angegebenen. Ein Werk wie die „Totenklage“ trägt die Bestimmung, als Beispiel an einer Totengedenkfeier aufgeführt zu werden, deutlich an der Stirn. Die Musik ist von dem musikalischen Mitarbeiter Maria Wigmans Hanns Hölting.

Festabend zum Beften des Winterhilfswerks
Donnerstag, 13. Dezember, 20¹/₄ Uhr

Dieser Abend soll in einem Querschnitt den gegenwärtigen Stand des deutschen künstlerischen Tanzes zeigen. Aus den großen Gruppenwerken (Maria Wigman, D. Günther) werden kennzeichnende Teile aufgeführt. An Solisten wirken mit Harald Kreuzberg und Palucca.

Der Theatertanz ist vertreten durch die „Rohrholzen“ von Mozart (Tanzgruppe der Stadt. Bühnen Hannover, Choreographische Gestaltung Ursanne Georgi), die „Dolomiter Tänze“ (Ballett der Staatsoper Berlin, Choreographie Laban) und durch die „Deutschen Tänze“ von Brecht (Tanzgruppe des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, Choreographie D. Kreinwald, der tänzerische Nachwuchs durch die „Festspielgruppe junger Tänzer“, R. v. Scharne und A. Uhlen tanzen Solo und Duos

Freitag, 14. Dezember, 20¹/₄ Uhr

Theatertanz und -gruppen im Reich
Tanzgruppe der Stadtlichen Bühnen im
Tanzgruppe des Badischen Staatstheaters
Karlsruhe

Don jungen Theatertänzern treten an diesem Abend etwa zehn Solistinnen auf, die bekanntere, die eigene Abende hinter sich haben, und unbekanntere, deren Bekanntheit beweisen soll. Daneben werden die Karlsruhe und die Elzener Theatertanzgruppen zeigen, wie es um den deutschen Theatertanz steht. „Die ungeratene Tochter“ von der Musik „Scarlatina“ von Talsella, Choreographie von D. Kreinwald, Karlsruhe ist ein heiteres Tanzspiel, das die Dantomime tänzerisch und aus dem Genre absoluten Musik heraus zu gestalten versucht. Ein junges Mädchen weilt am Tag, legen der Verwandten einen reichen Freier ab und laßt sich von ihrem Freier führen. Sie wird entdeckt, von den Alten belächelt, von den Jungen verachtet; heiterer Ausgelassenheit endet die Komödie. „Die alte Komödie“ (Choreographie von Reich, Elzener) nach der Musik von R. Schumann wandelt das ewige Thema von Eros und Eifersucht zwischen Gestalten der alten Komödie ab. Rein tänzerisch mit Schlangen an den klassischen Tanz, aber in der Empfindung so deutlich wie die letzte Musik des Komponisten.

Die „Festspielgruppe junger Tänzer“ bringt den vom Volkstanz inspirierten „Liedlichen Tanz“, „Nebel und Sonne“, einen Tag aus dem Leben Dicks, des fieberhaften, der sich gegen alle Widerstände kosmischer und menschlicher durchsetzt, gegen Nebel, Traumwelt, Mittagsdämmerung, Zauberer und Reiz, am Schluß triumphiert.

Sonntag, 16. Dezember, 11¹/₂ Uhr | Festspielgruppe junger Tänzer
Tanzgruppe Herta Feik

Die jungen Vertreter des deutschen künstlerischen Tanzes kommen an diesem Tag zu Wort, Solistisch und in kleinen Gruppen. Hier tritt das inhaltliche Element zurück hinter der freien Tanzgestaltung. Nicht als ob die Form keinen Inhalt hat, der Inhalt ist nur nicht konkret. Tänzerische Empfindungen und -spannungen, hier ähnlich wie in der Musik der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Menschliche teilt sich unmittelbar und ohne Umweg über schaubare Vorgänge. Sie ausdeuten, hieße einen Abstrich der im Entstehen begriffenen tänzerischen Kompositionslehre geben. Die Palucca-Tanzgruppe zeigt einen „Hymnus“ und eine „Scherzo“, die aus der Wigmangruppe hervorgegangenen Tänzer u. a. eine „Suite“, die Gruppe Marion Herrmann bringt ein „Largo“ von Bach, das aus dem starken Eindruck der Musik entstanden ist und das unaufhörliche ruhige Schweben und Sweben der Töne zum Bewegungsthema nimmt, und „Nocturno“ von F. „Alte deutsche Renaissance Tänze“ bringt die Tanzgruppe Herta Feik, alte Tänzer in neuer Raumgestaltung auf alten deutschen Musikstücken aus der Zeit um 1500

Sonntag, 16. Dezember, 15 Uhr
Staatsoper Unter den Linden

Ballett der Staatsoper Berlin
Dornroschen, ein Tanzmärchen von Carl
Duppont, Choreographie C. Wandt

Die Premiere des diesjährigen Weihnachtsballetts der Staatsoper ist in die Zeitwoche einbezogen worden. Der Nachmittag, der eine Probe des deutschen Theatertanzes in Berlin gibt, ist diesmal außer für die Kinder für die Betrüder der Festspiele gedacht.



Libographie
aus der Theaterammlung Louis Schöndorfer
in der Berliner Staatsbibliothek

Wir gedenken der großen Tänzerin Fanny Elßler, deren Todestag 75 Jahre zum fünfzigsten Male gejährt hat. Wir gedenken auch der so vielen Unbekannten und wenig Genannten, die mit Leidenschaft und Eifer, mit aller Heiterkeit ihres Wesens der deutschen Tanzkunst dienten und noch dienen.

Zweihundert dieser Begeisterten konnten wir versammeln, um unser Volksgenossen die Sprache des deutschen Bewegungsausdrucks nahe zubringen.

Zweihundert deutsche Tänzer und Tänzerinnen, die sich auf mannigfaltige Art und Weise zum deutschen Tanz bekennen.

Die Nationalgalerie veranstaltet im Prinzessinnenpalais eine Ausstellung „Der Tanz in der Kunst“

Während der Konzerte findet in den Wandelgängen des Theaters am Hofe Weßel Platz eine Ausstellung „Der Tanz im Lichtbild“ statt. Leitung: Charlotte Rudolph

9340.

18. 9. 35.

Herrn v. Kessel

Deutsche Tanzfestspiele 1934

Berlin, 2. 10. Dezember, im Theater am Hacke-Weg-Diak

veranstaltet von der Vereinigung

Deutsche Tanzbühne

Beförderung: Rudolf von Laban

An den

Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda

Vorsitzender der Reichskulturkammer

Herrn Josef Goebbels

H. S.

Sehr geehrter Herr Reichsminister,

Im Namen der bei den "Deutschen Tanzfestspielen 1934" versammelten Tänzer sage ich Ihnen als den Vorsitzenden der Reichskulturkammer herzlichsten Dank für die durchgreifende Förderung, die Sie uns gelegentlich der Festspiele zuteil werden liessen.

Das Ziel, durch die "Deutschen Tanzfestspiele 1934" auf die Eigenart und den Wert des deutschen künstlerischen Tanzes aufmerksam zu machen und seine kulturelle Bedeutung zu beweisen, ist erreicht und durch die grosse Anteilnahme und Resonanz bei Publikum und Presse bestätigt. Durch die Festspiele sind Wege zur Lösung weiterer Aufgaben gewiesen, die für die Entwicklung der deutschen Tanzkunst von grösstem Wert sind.

1. Erhebung und Förderung der Leistungen auf tänzerischem Gebiet

Die Leistung ist in der Schulung begründet, die durch klare Arbeits- und Prüfungsmethoden festzulegen ist. Filmisches Anschauungs- und umfangreiches Diskussionsmaterial über die Deutschen Tanzfestspiele, ihre Künstler, Werke und Resonanz, können eine gute Grundlage für die Tanzausbildung und ihren Ausbau geben. Eine weitgehende Neuordnung auf diesem Gebiete ist dringend notwendig.

2. Arbeitsbeschaffung für freie Tänzer

Durch die Tanzfestspiele sind weiteste Kreise und zahlreiche Orte für Tanzaufführungen interessiert worden. Durch

das Fehlen einer zentralen Arbeitsnachweisstelle für freie Tänzer ist es jedoch nicht möglich gewesen, dieses Interesse durch Aufführungen und Gastspielreisen wahrzunehmen, trotzdem die vorhandene wirtschaftliche Not der freien Tänzer dadurch zu mildern wäre.

3. Ausbau der "Deutschen Tanzbühne"

Es war lange unser Wunsch, Tanzfestspiele und Aufführungen im Rahmen einer "Deutschen Tanzbühne" zu veranstalten und wir sind dankbar, dass es im Dritten Reich endlich gelungen ist, die ersten "Deutschen Tanzfestspiele" zu ermöglichen. Die Deutsche Tänzerschaft erachtet es als ihre Pflicht, den beschrittenen Weg weiter zu gehen und erhofft auch weiterhin Ihren Rat und Ihr Interesse.

Sie erlauben uns, Ihnen anliegend die gesammelten Presseurteile und sonstigen Veröffentlichungen über die Deutschen Tanzfestspiele 1934 zu überreichen.

Heil Hitler !

Rudolf von Laban

MARY WIGMAN

ZU IHREM NEUEN TANZGRUPPEN-ZYKLUS

Wenn ich meiner durchgeführten, unter dem Titel *Tanzesänge* zusammengefaßten Arbeit dieses Motto gegeben habe, so geschah es nicht, um die einzelnen Tänze zu erklären – oder sie gar auf das Dichterwort festzulegen.

Ich wollte damit nichts anderes: als die lebendige Anteilnahme der mitschaffenden und darstellenden Tänzerinnen sowohl – als auch die des miterlebenden Zuschauers in die Richtung jener Erlebniswelt lenken, der die Tänze entstammen.

Zugrunde liegt der Arbeit der Gedanke eines gemeinschaftlichen, festlichen Begehens im Sinne einer Feier- oder Wehestunde – getragen sind die Tänze von der dem Menschen eingewurzelten Liebe zu allem, was ihm Erde bedeutet und ihn an diese, seine Urheimat bindet.

- 610 -

Sie beziehen sich die verschiedenen Arbeiten

- auf **Erhebendes (Lobgesang)**
- auf **schmerzlich Lastendes (Bittgang)**
- auf **düster Drohendes (Schicksalslied)**
- auf **elementar Rhythmisches (Feuertanz)**
- auf **naturnahes Erleben (Mondlied)**
- auf **hingebend Strömendes (Huldigungstanz).**

Die Tänze im einzelnen zu beschreiben, erscheint mir überflüssig. Sie sollen ja für sich selbst sprechen! Ein Versuch, sie ihrem Inhalt noch zu erklären, würde nicht nur zu weit führen, sondern unter allen Umständen mißverständlich sein. Denn das, was der Tanz als künstlerische Sprache auszusagen vermag, läßt sich vollständig nicht durch das Wort wiedergeben.

Wohl aber lassen sich die von starkem Erfühlen und Erleben getragenen Inhalte des Tanzes in eine Form bannen, die auch anderen Menschen wieder zum Erlebnis werden kann!

Programmpreis: 10 Rpf.



DEUTSCHE ARBEITSGEMEINSCHAFT
NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude
GAU MAINFRANKEN

EINMALIGES GASTSPIEL MARY WIGMAN

UND IHRE TANZGRUPPE

Würzburg	Donnerstag, 21. November 1935 im Hultensaal
Schweinfurt	Freitag, 22. November 1935 im Evang. Gemeindehaus
Aschaffenburg	Sonntag, 23. November 1935 im Stadttheater
Beginn jeweils 20.15 Uhr	

Das künstlerische Ereignis für Goslar:

Mary Wigman
und ihre Tanzgruppe

Die große Meisterin des modernen Stil- und Ausdrucks-Tanzes kommt am Dienstag, den 12. März, zum ersten Mal zu einem Gastspiel nach Goslar. Wie sehr alles, was sich für die Kunst einer Mary Wigman interessiert, ihr Erscheinen als Erlebnis wertet, das wird sich an diesem Abend schlagend erweisen.

Im ersten Teil tanzt Mary Wigman allein zwei Tanzdichtungen aus dem Zyklus „Schwingende Landschaft“. Sie breitet darin den ganzen Reichtum, die erstaunliche Weite ihrer besonderen, einmaligen tänzerischen Ausdruckskraft blendend aus und schreitet und wirbelt damit wahrhaft königlich vom Himmel durch die Welt zur Hölle Wobei der künstlerische Nachdruck weniger im düster Phantastischen, sondern auf dem feierlich und spielend Beschwingten liegt!

Stimmen der Presse:

Völkischer Beobachter 13. 12. 34.

Die vertiefte Wirkung, auf die Mary Wigman ausgeht, erreicht sie sowohl in ihren Einzeltänzen als auch in den geistreichen Gruppenkompositionen, von denen der „Hegentanz“, der von einer geballten Menschengruppe her zu orgiastischer Auflösung entwickelt wird, den stärksten Eindruck machte.

Die Führung der Bewegung, die organische Entwicklung der einzelnen Gruppen zu plastischen Bildern ist meisterhaft.

Morgenpost, 13. 12. 34.

Der zweite Abend der Deutschen Tanzfestspiele in der Volksbühne brachte, als das mit größter Spannung erwartete Ereignis dieser Tage, das erste Auftreten der neuen Wigman-Gruppe. Und mit ihr zugleich ein neues Werk, eine Tanzreihe „Frauentänze“ (Musik von Hanns Hasting), die in der Spannkraft der tänzerischen Fantasie, der einfaßreichen und dabei klassisch einfachen Gestaltung und in dem feinen Formgefühl deutlich den Stempel der Meisterin dieser Kunst trägt: Mary Wigman stand denn auch am Schluß im Mittelpunkt endloser Ovationen. Von der strahlenden Helle eines „Hochzeitlichen Reigen“ — das Tänzeln, Ländeln und Flecken junger Mädchen wird hier gleichsam zum Schmücken der bräutlichen Seele für das neue Leben — spannt sich der Bogen bis zu dem „Hegentanz“ rasender, zuckender Leiber, geistesstiller Hegen, die bald in irrem Ritt vorbeistieben, bald zu einem wirren Knäuel sich zusammenballen — eine Vision von dantesker Großartigkeit.

B. Z. am Mittag 12. 12. 34.

Mary Wigman und ihre Gruppe mit ihrer „Totenklage“ und dem „Hochzeitlichen Reigen“ brachten dann einen Höhepunkt nicht nur dieses Abends, sondern der ganzen Festwoche.

Der zweite Teil präsentiert die neue Tanzgruppe Wigman mit neuen „Frauentänzen“ im gemeinsamen Tanzgeflecht mit der Meisterin. Auch hier zeigte sich die frühere Leidenschaft expressionistischer Stilbetonung vorwiegend abgedämpft. Ein „Hochzeitlicher Reigen“ verschäumt nach einleitender sinnvoller Feierlichkeit in Ball-Heiterkeit. Eine „Totenklage“ schwingt sehr schön, leise händlerisch, doch fern jeder Leidenschaft des Schmerzes, in wohlabgewogenen Kontrapunkt zart besetzter Bewegungswellen aus. Im „Tanz der Seherin“ ist die Gruppe hieroglyphischer Begleitakkord zu dem leidenschaftlichen Solo der Wigman, die das Ringen um Erleichterung der Seherin mit stärkstem Ausdruck füllt. (Interessant dabei die Verwertung ägyptisierender Ausdrucksmotive!) Erst der abschließende „Hegentanz“ läßt dem Glieder- und Gebärdenpiel der Gruppe ebenso wie ihren gymnastischen Künsten voll die Zügel schießen.

Als wundervolles Solo und fast als eigentliche Höhe des Abends leuchtet zwischen diesen Gruppentänzen noch der „Mütterliche Tanz“ der Wigman. In dem strömenden Sichverschenken einer völligen Harmonie von lechter seelischer Inbrunst und vollendetem körperlichen Mitschwingen offenbart sich die unerreichte Kunst dieser tanzenden Frau noch einmal auf das Ergreifendste.

Am Flügel folgt Hanns Hasting (mit durchweg eigenen Kompositionen), am Schlagzeug Gertl Huth in anmutiger Begeisterung den Spuren der Meisterin und ihrer Tanzschar.

Man halte sich den 12. März frei und besorge sich baldigst Eintrittskarten für den
Tanzabend Mary Wigman und ihre Tanzgruppe.

Vorverkauf in der Buchhandlung Brumby — Serenus 2456
Inhaber: Hans Jessen, Adolf-Hitler-Straße 1.

Dresden, den 15. April 1935

Konto Mary Wigman - Tanzgruppe

	Soll	Haben
Bestand am 1. Januar 1935	2.452,11	
Überbrückungsausweise Dezember vom Ministerium	1.000,—	3.452,11
- es handelt sich hier lediglich um den Gegenwert noch nicht eingelöster Verpflichtungen -		
Einnahme von 60 Tanzabenden in 51 Städten		45.108,78
Durchschnitt 751,80		
Beihilfe des Ministeriums		2.000,—
Zinsen		15,35
Personal u. soziale Beiträge	8.634,93	
Dienste an die Mitglieder	9.603,—	
Honorar Mary Wigman für die dreieinhalbmonatige Tournee incl. Absolvierung dreier Solotanzabende	8.000,—	
Eisenbahnfahrten	4.541,75	
Vermittlungsgebühren a etc	1.945,83	
Extrakostime und Mehrkosten Mary Wigmans bei den Festspielen	4.727,57	
Verschiedenes	654,44	
Unkosten Mary Wigman auf der Tournee	1.890,12	
Gepäcktransporte und sonstige Unkosten incl. Spesen Easting auf der Tournee	4.317,98	
Bestand am 15. April 1935	6.260,62	
lt. Bankkonto und Kasse		
	50.576,24	50.576,24

hierzu 1 Anlage Ausseinstände und Schulden per 15. April 1935 !

Die Geschäftsführung der Wigman-Schule-Dresden

Wigman

Dresden, den 15. April 1935

Konto Mary Wigman - Tanzgruppe

Ausseinstände und Schulden per 15. April 1935

	Soll	Haben
restliche Einnahmen soweit noch nicht abgerechnet		3.000,—
Tourneekosten Mary Wigman 1.-19. April 1935	250,—	
restliche Vermittlungsgebühren	2.965,04	
Umsatzsteuern	942,16	
Reisefahrten der Mitglieder	350,—	
Krankenkassen April	228,79	
restliche Tourneekostenabrechnung Easting	100,—	
Reisebüro Rohm	113,50	
Verwaltungskostenabrechnung mit der Wigmanschule	500,—	
Raumkostenabrechnung mit der Wigmanschule	250,—	
Erfüllung der Jahresverträge Easting und Curth bis incl. August	2.000,—	
Dispositionsbetrag für die Vorbereitung der neuen Saison	1.541,13	

Deckung der restlichen Schulden durch den Bestand vom 15. April 1935 6.260,62

Fond Erhaltung einer Kerngruppe für nächste Saison konnte nicht gebildet werden. Die Mitglieder werden am 1. Mai 1935 arbeitslos.

Die Geschäftsführung der Wigman-Schule-Dresden

Wigman

Marie Luise Lieschke

An RMfVuP Herrn von Keudell, Abt. IX

25. Okt. 1935

Beiliegend übersende ich Ihnen die letzte Fassung unseres Vorberichtes für die Eröffnungsfeier der Dietrich-Eckart-Bühne, den wir Herrn Dr. Diem zugehen ließen.

Weiter reiche ich Ihnen einen kurzen Bericht ein über die gehabte Besprechung mit Herrn Dr. Wallaschek, von der ich Ihnen vor meiner Abreise noch telephonisch Mitteilung machte. Es wäre sehr wichtig und wertvoll im Interesse des Tanzes und der in Aussicht stehenden großen Aufgaben, wenn Dr. Wallaschek mit seiner Arbeit sofort beginnen könnte, wenn Ihnen der ganze Plan zusagt. Ich werde zu der voraussichtlich in der nächsten Woche stattfindenden Sitzung wieder in Berlin sein und stehe Ihnen gern in dieser Angelegenheit zur Verfügung.

Mit deutschem Gruß

Heil Hitler!

Das Deutsche Schicksal

Grundidee des Weihespiels

zur Eröffnung der Dietrich Eckart Bühne im Rahmen der Eröffnungsfeier des Reichssportfeldes

Mitwirkende: Deutsche Bewegungs- und Tanzchöre aus allen Gauen des Reiches

Einzel Sprecher und Sprechchöre

Gesangschöre

Orchester mit Glocken, Fanfaren, Trommeln usw.

Das Spiel ist das erste große Gemeinschaftswerk aller deutschen Bewegungschöre und Tanzchöre. Es soll zeigen, wie die chorische Bewegung Ausdruckssprache unserer Zeit ist.

2.

Einzug der Chöre mit Musik und Gesang.

Der Hote (Herald) verkündet den Sinn des Spiels, das das Schicksal des Deutschen Volkes widerspiegeln soll, ausgehend von dem, was heute ist und uns vereint trägt, ruft uns das Spiel das zurück, was war, um uns den Sinn der heutigen Zeit bewusst mit Freude und Dankbarkeit empfinden zu lassen.

Im Verlauf des Spiels erleben wir noch einmal die Schrecken des Krieges und den Jammer der Nachkriegszeit. Zerschlagene Krieger, klagende Frauen und Witter, Auführer und irgendwo Wenige, die den Glauben an den Deutschen Menschen, an Zucht und Haltung, an seinen Kern: seine Seele und seine Kräfte, aufrechterhalten und für ihn kämpfen.

Der Mahner zur Besinnung und Ordnung ertönt mit Glocken und Fanfaren. Stürmisch Dietrich Eckarts "Deutschland erwache".

Allmählich sammeln sich immer mehr an die Glaubenden, bis sich alle zur deutschen Volksgemeinschaft bekennen.

Mit Freude gehen sie wieder an die Arbeit und achten die Arbeit der Anderen: der Landmann, der Handwerker, der Fabrikarbeiter - der Arbeiter der Faust, der Arbeiter der Stirn und des Geistes. Ausklang in einer großen Arbeitsorgie. Es herrscht steter Haltung und Zucht, es kommt wieder Freude.

Die deutschen Frauen und Mütter treten hinzu. Nach ^{Arbeit} ~~guter~~ findet sich alles in Götter.

In echter, natürlicher Festesfreude schwingt der Chor aller, findet sich ein gemeinsames Zentrum, das Symbol unserer Arbeit, unserer Volksgemeinschaft, des ewigen Lichtes, zu dem wir alle streben.

Das Lied löst sich auf in frohen, schwärmenden, jubelnden Kreisen. Symbolischer Mittelpunkt.

Gemeinsames Lied der Mitwirkenden und Liebenden.

Name:

250

Note (Herold) Spruch über den Sinn des Spieles.

Bewegungs- und Tanzchöre:Das Heute

Großer Chor: Gemeinsames Erleben, freudige Volksverbundenheit

Das Gestern

Chor der Männer, Kampf

Chor der Frauen, hoffend und wartend

Chor der Verwandten, Heimkehrenden

Chor der treuernden Mütter und Frauen: Totenklage

Großer Chor: Aufruhr, Haltlosigkeit und Zersetzung, N O T

Kl. Gruppe: Glaubende im Kampf gegen Aufruhr und Zersetzung, fest unterliegend, durchhaltend, wachsend

Mahnruf: "Deutschland erwache" Dietrich Bokart
Gesangschor mit Glocken, Fanfaren usw.

Chor der sich Besinnenden, Sammlung zu Ordnung und Zucht

Das Heute

Chor der Arbeit, Landarbeit, Handwerk, Maschine usw.

Chor der Mütter und Frauen, Freude

Große Symphonie der Arbeit und des Lebens

Großer Chor der Betenden: Dankgebet

Großer Chor der Lebens- und Festesfreude: Alle einen sich
in Kern des germanischen Sonnenrades, dem Symbol der Ahnen
und unserer Volksgemeinschaft.
Schwingender Anschlag um einen symbolischen Mittelpunkt

Gemeinsames Lied der Mitwirkenden und Miterlebenden

Durchführung:Die vorstehende Beschreibung ist das Ergebnis der Besprechung
zwischen den in Frage kommenden Chorleitern auf der
Tagung für christlichen Tanz in Rangsdorf.Wie in Frage kommenden Chöre sind Originalchöre aus dem
Norden (Bremen, Hamburg, Kiel, Berlin), West (Köln, Aachen, Düsseldorf,
Dortmund, Essen), Süden (München, Stuttgart, Freiburg, Frankfurt,
Heidelberg, Linde, Quedlinburg, Braunschweig).Die Chöre werden von den bekanntesten Chorleitern ge-
führt und an ihren Heimatorten vorgeschult. Acht Tage vor dem
Fest werden sie in Berlin gesammelt und vereint.Die durchgeführte Regieführung in Tanz, Ton und Wort wird das
musikalisches, das textliche und das bewegungsmässige genauer
festlegen können.Das Gesamtbild der Chöre mit seinen Farben und Formen soll
den Geist der christlichen Botschaft ebenso entsprechen, wie die
dichtersischen, choreographischen und klanglichen Bildungen.Wie das Werk aus der Gemeinschaft heraus entstanden ist,
muss auch die organisatorische Vorbereitung der Zusammenkunft
den festlichen Charakter der Feier widerspiegeln. Die Teil-
nehmer der Chöre erwarten den Mai 1936 als die Zeit einer ge-
meinschaftlichen Wallfahrt, um dann ihrer gemeinsamen Festes-
freude gemeinsamen Ausdruck zu geben, und der deutschen Volks-
gemeinschaft zu zeigen, dass der christliche Tanz eine neue und
weltweite Ausdruckssprache unserer Zeit ist.Teilnahme: Rudolf von LabanAls Fortsetzungen sind vorgeschlagen: Anna Glanung
Kurt Heinicke
Dr. EitzendorfAls Tonsetzungen (Komposition): Werner Rgk, MünchenFür die Gesangschöre: Prof. Felix Hiessen, BerlinFür die Choreographie: Albrecht KunstFür die Leitung der Bewegungschoregruppen: Lotte Bernicke, Berlin
Lola Rogge-Hamburg, Keller-Sommerberg-Bremen, Wilmanns-Schule
Dresden, Harry Hienkamp-Wannabeim, Lotte Müller-Frank-
furt, Heide Jung-Halle.Für die Ausstattung: ?Für die Gestaltung und Einsetzung der Sprechchöre:
Landmann ZellMitwirkende: Leutnants aus dem Reich (Mitglieder des Reichs-
bundes)
Statisten (Volksgenossen aus Berlin).Kostenberechnung:Min- und Rückreise nach Berlin bei einem Durchschnitts-
preis von RM 20.- pro Person und 500 Fahrtenausgleich RM 6 000.-Unterkunft und Verpflegung in Berlin für 5 Tage bei Ein-
stanzmiete von RM 5.- einwöchliche Stadtfahrten RM 7 200.-Fahrvermittlung für mindestens 3 Proben und die A.-ufführung
für Statisten aus Berlin RM 1 500.-

Kostüme für ca. 1000 Personen RM 4 500.-

Für die Vorbereitungen an den oben genannten Orten und Umgebung
ist als Mindestzuschuss für Haus, Musiker, Werbung usw. ein
Durchschnittsbetrag von RM 1000.- zu rechnen (7 Chöre) RM 7 000.-
Es sollen auch wertvolle kleine Chöre und Talentgruppen
der jeweiligen Umgebung des Stammbereichs erfasst werden.
Damit ist gleichzeitig noch weiteren Chorleitern im
Reich ein Anreiz ihrer Arbeit gegeben, und man wird diese
als Assistenten und zur Verstärkung der Chöre in das Gesamt-
werk einsetzen.Für Leitung, Regie, Choreographie, Bewegungschoreleiter, Gesangs-
choreleiter, Dichtung, Musik, Ausstattung insgesamt RM 7 000.-
Es handelt sich bei dem angegebenen Betrag tatsächlich nur
um ein sehr bescheidenes Honorar der einzelnen leitenden
Künstler, fast auf der Basis einer Unkostenvergütung bei der
Monatswährenden Vorbereitungszeit.Für Orchester, Sprech- und Gesangschöre RM 2 000.-
Diese sind aus Berlin zu nehmen, ausser aber auch nach
mehrfachen Einzelproben in der letzten Woche vor der
Feier mehrmals nach der Dietrich-Bokart-Bühne führen und
mindestens Fahrvermittlung und evtl. kleine Zuschüsse er-
halten.Organisation, Büro, Besichtigungsreisen RM 5 000.-
Es ist von Anfang an eine einheitliche durchzuführende
Organisation des gesamten Planes notwendig. E-eren
Spesen, einwöchliche Stadtfahrten, Portis usw. und die unbedingt
mehrmals in der Vorbereitungszeit erforderlichen Besich-
tigungen und Kontrollfahrten der künstlerischen Leitung
sind mit obigem Betrag nur ausserst knapp abgedeckt.

RM 40 300.-

Eine wichtige organisatorische Vorbedingung, die von allen Chor-
leitern betont wurde, ist die Gewährung eines 3-tägigen Urlaubs
der Leutnants, die an den verschiedenen Betriebsstellen des Reichs
beruflich tätig sind.Die Vorbereitungen müssen sofort einsetzen, da sie mindestens
ein halbes Jahr beanspruchen. Demnach muss auch ein Teil
der notwendigen Geldbeträge auf Abruf von Anfang an bereit sein.

Dresden, den 11. Juli 1933

An die diplomierten Schüler der Wigman- Schule- Dresden
der Palucca-Schule-Dresden und der Trümper-Schule-Berlin

Die Frage der Einordnung unserer Unterrichtsbetriebe in die neugegründeten beruflichen Reichsorganisationen haben wir auf Grund eingehender Verhandlungen nunmehr zur Entscheidung gebracht. Wir fühlen uns im Interesse der Sache sowohl wie um des Kontaktes mit den Vertretern unserer tänzerischen Arbeitsweise willen verpflichtet, Sie heute über unsere Entscheidungen zu diesen Fragen zu orientieren. Mit dieser Orientierung verbinden wir gleichzeitig die Aufforderung, sich in der sich aus folgenden Ausführungen ergebenden Weise der neuen Organisation anzuschließen, um auch Ihrerseits dazu beizutragen, daß unsere Arbeit fruchtbare Verwertung bei der Bildung der neuen deutschen Volksgemeinschaft findet.

Wir haben beschlossen, uns dem Nationalsozialistischen Lehrerbund sowohl wie dem Kampfbund für Deutsche Kultur anzugliedern. Verhandlungsfähige und berechnete Vertretung gegenüber den Reichsbehörden ist für uns innerhalb des Nationalsozialistischen Lehrerbundes der

Reichsverband Deutscher Turn- Sport- und Gymnastik-Lehrer
Sitz Berlin.

Innerhalb dieses Reichsverbandes vertritt der neugegründete Fachverband für Gymnastik und Tanz als anerkannte Reichsorganisation die speziellen Interessen der Gymnastik- und Tanz- Erzieher.

Dieser Berufsverband als Spitzenorganisation umfasst

- 1.) den Deutschen Körperbildungsverband E.V.
- 2.) den Deutschen Gymnastikbund E.V.
- 3.) den Bode- Berufsverband E.V.

Seine Repräsentanten sind die Vorsitzenden der drei genannten Untergruppen, Herr Jo Fischer-Klamt, Herr Oberschulrat Hilker und Herr Dr. Bode. Eine Erweiterung des Fachverbandes über die drei bereits bestehenden Verbände hinaus ist aus Gründen der Zusammenfassung und einheitlichen organisatorischen Ausführung abgelehnt worden.

- 2 -

Die für uns in Frage kommende Untergruppe ist demzufolge :

Der Deutsche Körperbildungsverband E.V., Sitz Berlin, dem die Wigman-Schule-Dresden als Zentralinstitut, die Palucca-Schule-Dresden, die Trümper-Schule-Berlin, sowie zunächst die Wigman-Schulen in Hamburg und Chemnitz als

Wigman- Schul- Gruppe (geschlossene Schul- Gruppe) per 16. Juli 1933 beigetreten sind.

Die besonderen Bedingungen für den Beitritt ergeben sich aus dem Beitrittsschreiben, das die Wigman-Schule-Dresden als Zentralinstitut, die Palucca-Schule-Dresden und die Trümper-Schule-Berlin heute an den Vorsitzenden des Deutschen Körperbundes sandten und das wir Ihnen auszugsweise hierdurch mitteilen :

1.) Die Wigman-Schulgruppe tritt kollektiv dem Deutschen Körperbundesverband bei. Sie besteht aus den Mitarbeitern der Wigman-Schule-Dresden als Zentralinstitut, den Mitarbeitern der Palucca-Schule-Dresden, den Mitarbeitern der Trümper-Schule-Berlin, sowie den Mitarbeitern der Zweiganstalten dieser Institute innerhalb des Deutschen Reichsgebietes. Die Zuführung der Mitglieder der Wigman-Schulgruppe erfolgt über die Wigman-Schule-Dresden als Zentralinstitut. Letztere wird es sich angelegen sein lassen, in den Kreisen der innerhalb Deutschlands arbeitenden diplomierten Lehrerinnen der Wigman-Schule, der Palucca-Schule und der Trümper-Schule für den Beitritt zum D.K.V. über die Wigman-Schulgruppe zu werben. Hinsichtlich der Zweiginstitute der genannten drei Schulen wird die Mitgliedschaft zum D.K.V. und damit zum N.S.L.B., dem Kampfbund für Deutsche Kultur und der Fachschaft für Gymnastik und Tanz zur Pflicht erhoben. Die personellen und fachlichen Voraussetzungen für die Zulässigkeit der Mitgliedschaft (Arbeitsparagrafen etc.) werden strikte berücksichtigt.

2.) Die Wigman-Schulgruppe hat eine ständige Vertretung im Vorstand des D.K.V., zu deren Übernahme Frau Mary Wigman sich bereit erklärt mit der Maßgabe, im Verhinderungsfalle ihrerseits einen Vertreter mit der Ausübung ihrer Funktionen als Vorstandsmitglied zu beauftragen.

3.) Die in der Wigman-Schule-Dresden zu sammelnden Anmeldungen werden nach Registrierung an den D.K.V. weiter geleitet. Der geschäftliche Verkehr zwischen den Mitgliedern der Wigman-Schulgruppe und dem D.K.V. (Zusendung der Zeitschrift, Bezahlung der Mitgliedsbeiträge u.ä.) erfolgt durch das Büro des D.K.V. in

- 3 -

direkter Fühlungnahme mit den einzelnen Mitgliedern der Wigman-Schulgruppe. Über die Zugehörigkeit zum D.K.V., zum Kampfbund für Deutsche Kultur und zu der Fachschaft für Gymnastik und Tanz erhalten die Mitglieder durch den D.K.V. Ausweise. Für Fragen fachlichen Inhalts (Künstlerisch- Organisatorisches, Pädagogisch- Organisatorisches u.ä.) übernimmt die Wigman-Schule-Dresden auf Grund von Verständigungen mit dem Vorstand des D.K.V. die Erledigung innerhalb des Mitgliederkreises der Wigman-Schulgruppe.

4.) Die Mitglieder der Wigman-Schulgruppe im D.K.V. werden gehalten, im Sinne der durch die Gründung des Fachverbandes für Gymnastik und Tanz geschaffenen einheitlichen Haltung örtliche Arbeitsgemeinschaften dieser Art ins Leben zu rufen bzw. sich maßgebend daran zu beteiligen. Die Wigman-Schulgruppe wird - abhängig von der Zustimmung ihres Repräsentanten im Vorstand des D.K.V. - ihre Werbung auch auf ihr nahestehende tänzerische Lehrer oder Institute anderer Arbeitsweisen erstrecken.

5.) Der Jahresbeitrag eines Mitgliedes der Wigman-Schulgruppe im D.K.V. beträgt RMk. 16.-- inclusive der Umlagen für N.S.L.B., den Kampfbund für Deutsche Kultur und den Fachverband für Gymnastik und Tanz. Der in der Summe von RMk. 16.-- enthaltene Jahresbeitrag zum D.K.V. im Betrage von RMk. 10.-- erfährt eine satzungsgemäße Senkung, sowie die Wigman-Schulgruppe mehr als 40 Mitglieder zählt.

Wir bitten Sie, sich möglichst umgehend über die Frage zu äußern, ob Sie sich der Wigman-Schulgruppe im D.K.V. angliedern wollen. Bejahendenfalls werden Ihnen Anmeldeformulare, Satzungen, sowie nähere Anweisungen für die Beteiligung an örtlichen Arbeitsgemeinschaften des Berufsverbandes für Gymnastik und Tanz schnellstens zugesandt.

Sie bestens begrüßend

Wigman- Schule- Dresden, Mary Wigman

gez. Mary W i g m a n

Palucca-Schule-Dresden,

gez. P a l u c c a

Trümper- Schule- Berlin,

gez. Berthe T r ü m p e r

174139

ELIZABETH DUNCAN SCHULE MÜNCHEN

AUSBILDUNGSSTÄTTE FÜR GYMNASTIK, RHYTHMIK UND KUNSTLERISCHEN TANZ

An den
Herrn Oberbürgermeister u. Reichsleiter
Karl F i s c h l e r
München/Neubaus.

München, den 17. März 1939.
Kaulbachstraße 20 Fernruf Nr. 29 64 81

Hochverehrter Herr Oberbürgermeister und Reichsleiter!

Unter Bezugnahme auf unsere eingehende Rücksprache mit Herrn Stadtschulrat Bauer und Herrn Direktor Behr vom Stadtamt für Laienübungen gestatten wir uns, Ihnen nachfolgende Angelegenheit zu unterbreiten.

Die Elizabeth Duncan Schule verließ 1933 unter der Druck der damals in Österreich herrschenden Verhältnisse ihr durch 9 Jahre betriebenes Heim "Schloß Klessheim bei Salzburg". Am 29. Juli 1934 gab der Wälder in Bayreuth seine Zustimmung, daß die Schule sich in München ansiedelt, worüber Sie am 1. Oktober des gleichen Jahres eine schriftliche Mitteilung erhielten, die auch uns zugeing. Im Einverständnis mit den zuständigen staatlichen und ministeriellen Behörden ließ sich die Schule im Frühjahr 1934 in München nieder. Die Aufnahme der Tätigkeit in vollem Umfang und als Fortsetzung des bereits mehr als dreißigjährigen Wirkens war jedoch erst von dem Zeitpunkt an gewährleistet, wo sie sich ein eigenes Heim sichern konnte. Dieses bot sich ihr in dem Hause Kaulbachstr. 20, das ihr die damalige Studentenverbindung "Alemannia" bzw. der gleichnamige "Hausbauverein" am 1. Mai 1936 mietweise überlassen hat, während sie sich für ihre Zwecke die Souterrainräume reserviert hielt.

Der Schule war dadurch nicht nur die technische Voraussetzung für die Unterrichtsgestaltung und den Betrieb ihres Internats gegeben, sondern darüber hinaus versuchte sie das Haus zu einer Pflegestätte für allgemeine kulturelle Bestrebungen künstlerischer und wissenschaftlicher Art auszugestalten und den Kursen im Rahmen der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude" eine geeignete Nebungstätte zur Verfügung zu stellen. Durch die Beziehungen der Schule zu bedeutenden Persönlichkeiten des Auslandes war es möglich, das Haus zu deren Treffpunkt und diese mit dem Geist des neuen aufstrebenden Deutschland vertraut zu machen.

Dieser schöne und nachweisbar erfolgreiche Entwicklungsgang der Schule und ihrer Bestrebungen soll nun gewaltsam unterbrochen werden durch die beabsichtigte Überleitung des Hauses auf den Altherrenbund "Feldherrnhalle" der Gaustudentenschaft und die damit verbundene Entziehung unserer Wohn- und Arbeitsstätte ab 31. ds. Mts.

Die beiliegende Darstellung der diesbezüglichen Vorgänge in zeitlicher Reihenfolge zeigt klar, daß der Altherrenbund "Feldherrnhalle" entgegen dem am 1. Nov. vor. Jhrs. schriftlich gegebenen Versprechen, wörtlich lautend: "Dabei sei jedoch bemerkt, daß die Räumung selbstverständlich ohne Schädigung Ihres Schulbetriebes vor sich gehen wird, demnach also erst erfolgen kann, wenn Sie neue Räume gefunden haben.", nunmehr eine "unweigerliche Räumung des Hauses bis zum 1. April 1939" fordert.

Da uns der Gaustudentenführer München-Obb., Herr Dr. Doerfler, u. a. m. 6. März schriftlich wissen liess, daß die Entscheidung als unwiderruflich anzusehen sei und "irgendwelche Verhandlungen zwecklos wären", bitten wir Sie, hochgeehrter Herr Oberbürgermeister, dringend um Ihre Hilfe für unser Werk und unsere Existenz. Den Bemühungen der von uns bereits vor 6 Monaten beauftragten Immobilienbüros ist es nicht gelungen, für uns ein neues zweckdienliches Haus zu finden, da es nach deren Urteil zur Zeit auf dem Markte keine geeigneten Objekte gäbe. Somit würde eine

- 2 -

freiwillige oder erzwungene Raumdung unseres jetzigen Heimes uns mit einem Schlaf-, erwerbs- und obdachlos machen. Es würde aber auch München ausserdem noch eine Kulturstätte verlieren, deren Wurzeln in die Zeit eines Maulsachs, Lenbach und Stuck zurückreichen. Der unserer Schule zugrundeliegende künstlerische Gedanke hat sich unter dem Schutze dieser Meister in Deutschland zum ersten Male dargestellt und bis heute in voller Kraft erhalten, ja es ist zu erkennen, daß er sich erst jetzt voll und ganz zu entfalten vermag.

Wir stützen unsere Bitte auf eine Reihe von Gutachten amtlicher und bedeutender privater Persönlichkeiten, die keinen Zweifel darüber lassen, daß es sich in diesem Falle um die Verteidigung eines den Zielen einer nationalsozialistischen Lebensgestaltung dienenden kulturellerzieherischen Unternehmens handelt. Wir sind uns dessen bewußt, daß diese Gutachten nur aus der Anerkennung einer sachlichen Arbeit erwachsen konnten. Diesen Gutachten liegt ferner eine Erklärung eines Teiles der Teilnehmerinnen an unseren KDF-Kursen bei, aus der zu ersehen ist, wie wir vermochten, diese Gruppen werktätiger Frauen im Sinne des "Kraft durch Freude"-Werkes zusammenzuschließen und ihnen unser Haus als Heim offen zu halten. Hierbei sei erwähnt, daß wir seit unserer Niederlassung in München 700 KDF-Abendkurse mit rund 14000 Einzelbesuchen gegeben haben.

Nicht untotont dürfen wir lassen, daß neben den großen persönlichen Opfern der Schulleiter die Aufwendung von rund 14.000 RM notwendig war und diese Summe unwiederbringlich verloren wäre, wenn die beabsichtigte rigorose Durchführung der Räumung des Hauses nicht aufgehalten werden kann. Es sei noch darauf hingewiesen, daß die Stadt uns in Anerkennung unseres Wirkens im Vorjahre einen Kredit eingeräumt hatte, mit dessen Rückzahlung wir bereits begonnen haben.

Wir haben übrigens bereits im September vor. Jhr. der Stadtverwaltung eine Denkschrift über die fernere Ausgestaltung unserer Schule unterbreitet, die automatisch zu einer Neusiedlung führen müßte, da ein größerer Übungssaal in Verbindung mit einem Platz im Freien notwendig sind. So sehr wir die Verwirklichung dieses Planes wünschen, so müssen wir in Anbetracht der jetzigen Sachlage zunächst alles daran setzen, eine Fortführung unserer Tätigkeit ohne Störung zu gewährleisten.

Von einer juristischen Stellungnahme möchten wir angesichts der scheinbar komplizierten Rechtslage, wie sie auf Seite 2 der Beilage zu ersehen ist, Abstand nehmen, insofern sie sich nicht automatisch aus den gesetzlichen Voraussetzungen ergibt. Wohl aber glauben wir das moralische Recht betonen zu dürfen, das dadurch gegeben ist, daß es sich um den Schutz einer staatlich anerkannten und verdienstvollen Schule handelt.

Wir sind der vollen Ueberzeugung, daß das zeitbedingte Zusammenfassen aller positiv wirkenden Kräfte für den Aufbau eines neuen kulturellen Lebens in unserem deutschen Vaterland im Sinne nationalsozialistischer Zielstrebigkeit es auch möglich machen müßte, zwischen einer Studentenschaft und einer einem kulturellen Ziele seit 36 Jahren dienenden Schule eine Verständigung für eine "interimistische" Angleichung ihrer Belange herbeizuführen und die - wenn auch nicht beabsichtigte, so doch durch die Sachlage bedingte - Vernichtung deschwächeren, aber nicht unbedeutenderen Teiles zum allgemeinen Wohle zu verhindern.

In diesem Sinne bitten wir Sie, hochverehrter Herr Oerbingerrichter und Reichsleiter, uns jene Unterstützung angedeihen zu lassen, die allein zu einer Regelung dieser für uns lebenswichtigen und zukunftsentscheidenden Angelegenheit führen kann.

Heil Hitler!

gezeichnet
Städt. M.

Gertner Druck Markhof

Betrifft:

Zuschuß an die Güntherschule
München.

Zur Stadtkämmerei.

(vergangen)

Die Entscheidung der Beratungssache für die Ratsherren, von der die Stadtkämmerei Abdruck erhalten wird, wurde wie folgt gefaßt:

"Die Güntherschule erhält in den Rechnungsjahren 1938 bis einschließlich 1943 einen städt. Zuschuß von je 6 000 (sechstausend Reichsmark) jährlich. Der Betrag von 6 000 RM für das Rechnungsjahr 1938 ist bei einer neu zu bildenden Haushaltsstelle 11 b "Zuschuß an die Güntherschule" des UA. 323 "Bühnenwesen" bereitzustellen. Er findet seine Deckung durch Einzug von Ausgabenmitteln beim UA. 721 Verkehrsförderung Haushaltsstelle 11 "Aufwendungen für Festsommer 1938".

Im Rechnungsjahr 1939 ist der Betrag von 6 000 RM innerhalb des UA. 323 "Bühnenwesen" bei der Haushaltsstelle 12 "Zuschuß an die Güntherschule" zu veranschlagen. Der Abgleich des UA. 323 ändert sich dadurch nicht, da bei Haushaltsstelle Nr. 11 statt 10 000 RM nur 4 000 RM eingesetzt werden.

Für die künftigen Rechnungsjahre bis einschließlich 1943 ist ein Betrag von 6 000 RM für die Güntherschule dann jeweils im Haushaltsplan vorzusehen."

Das Kulturamt ersucht nun, zur Haushaltsstelle 11 "Sonstige Förderung des Bühnenwesens" ^{hier} Erläuterung vorzusehen: "hierunter Ausbildungsstipendien für Schauspielschüler".

Erläuterung zur Haushaltsstelle 12: Gesamtzuschuß	36 000 RM
bisher bewilligt	6 000 RM
2. Rate	

Die bisherige Haushaltsstelle 12 erhält dann die Nr. 13, die bisherige Haushaltsstelle 13 "Rücklagenverwendung" die Nr. 14.

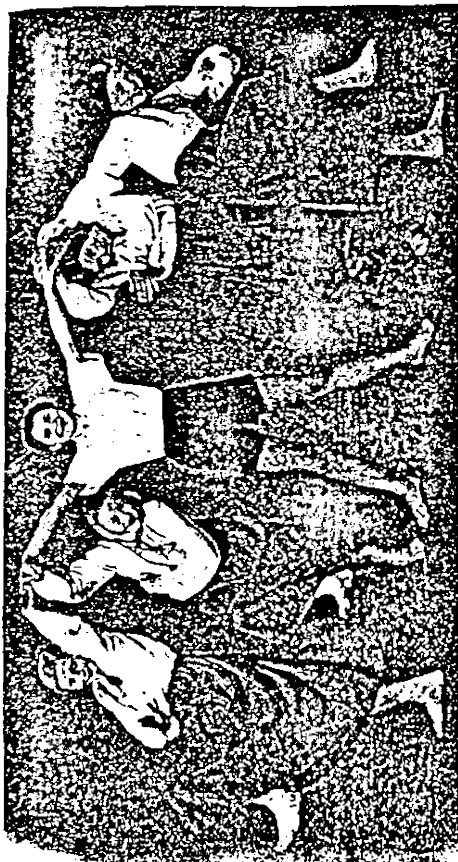
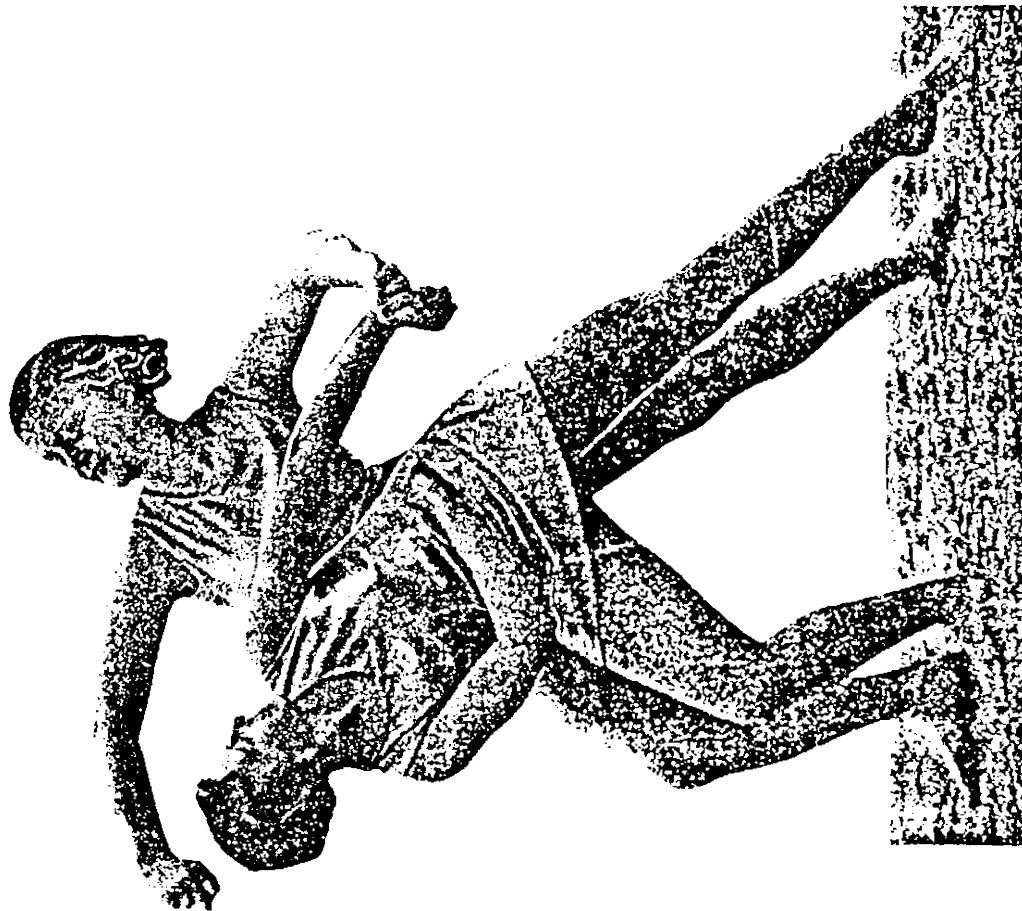
gelesen
Am 23. März 1939.

Städt. Kulturamt:

geg. Re. L. 7

StadtA Mü.
Kulturamt 380

HERTA FEIST UND IHRE SCHULE



LAIEKURSE

Der Wille

u Gesundheit und Schönheit
die unermüdete Triebfeder menschlichen Sirebens. Jeder Mensch ist Bildner seiner eigenen Schönheit und hat die Fähigkeit, seinen Körper durch Bewegungsimpulse zu gestalten. In tänzerischer Gymnastik liegt der Weg, auch den Schwächsten aufwärts zu beglückendem und tiefem Erlebnis seiner gesunden Naturkraft und erlöst von der Einseitigkeit seiner Lebensweise.

Schule stellt sich die Aufgabe: Teilnehmern gleichzeitig eine ergreifende Körper- und Bewegungsschulung zu geben; den Berufstätigen einen Ausgleich gegen die Mechanisierung täglicher Arbeitsbedingungen durch Lockerungs-, Elastizierungs-, Schwung-, Impuls-, Spannungs-, Konzentrations- und Atemübungen zu geben.

für Hausfrau und Mutter
die Hilfe zu zeigen, wie sie ihre Kräfte sparen und in vorbeugender Weise günstig zu dem Funktionsablauf des Organismus einzustellen, vermag.

Kindern und Jugendlichen

durch Gymnastik und Bewegungsspiele den höchsten Anreiz für ihre Entwicklung und ihr Körpergefühl zu verschaffen, fehlerhafte Haltung und schlechten Gang zu beseitigen, ihre Begabung in richtiger Weise zu entfalten und dadurch ihren Lebensweg zu erleichtern. Der Unterricht in den Kinderklassen umfaßt gründliche Körperdurchbildung, Ballettechnik, Spiele und Tänze.

Der Bewegungsschor vereinigt vorgebildete Schülerinnen zur Gemeinschaftsarbeit. Diese chorische Arbeit entwickelt den Bewegungssinn, Phantasie, Konzentration, Einordnung in die Gesamtheit.

Ständige Vorführung von Kindertänzen, Einzel- u. Gruppenstudien

geben dem Freundeskreis der Schule eine Einsicht in ihre Bestrebungen und zeigen, wie man sich an tänzerisch-gymnastischer Arbeit geistig und körperlich entwickelt.

HONORAR

Bei Herta Feist	monatlich	RM 8,-
Bei Assistenten	monatlich	RM 5,-
Bewegungsschor	monatlich	RM 5,-
Geschlossene Kurse	monatlich	RM 5,-
Honorar nach Vereinbarung		

BERUFSAUSBILDUNG FÜR LEHRER DER DEUTSCHEN GYMNASTIK.

Einteilung der Lehrgänge

Die Ausbildung umfaßt folgende Unterrichtsfächer:

Deutsche Gymnastik / Atempolehre / Moderne Bewegungstechnik / Ballettechnik / Akrobatik / Harmonik- u. Kompositionslehre / Einzel- und Gruppen tänze / Geometrische Rhythmik / Musiklehre / Lehrproben / Choreographie / Tanzschrift / Volkstanz / Vorträge / Aussprechen / Bewegungsschulung / Sportkurse. / Körperkunde / Erste Hilfe / Ethik / Biologie / Russenkunde.

Die Schülerinnen verbindet ein kameradschaftliches Leben durch gemeinsame Wanderungen u. Freizeitgestaltung.

Ausbildungsdauer

Entsprechend den Bestimmungen umfassen die Berufsausbildungskurse den Zeitraum von mindestens 2 Jahren. Das Unterrichtsjahr umfaßt 9 Monate. (Oster- und Weihnachtsferien je 14 Tage, Sommerferien 2 Monate).

Anschließend an die zweijährige Ausbildung zur Gymnastiklehrerin kann nach einem weiteren Jahr die Prüfung als Tanzlehrer abgelegt werden.

Anmeldung und Beginn

Am besten zum 1. Oktober und 1. April. Der Anmeldung ist ein ärztliches Attest

Ausgebildete Tänzer haben an Bühnen im In- und Ausland reichlich Gelegenheit erhalten, ihr Können zu beweisen.

Die von der Schule
beruflich

Ausgebildeten
haben als Lehrer in
eigenen Ausbil-
dungsstätten und in
anderen Schulen
eine erfolgreiche
Tätigkeit gefunden.

über den Gesundheitszustand sowie ein selbstgeschriebener Lebenslauf beizufügen.

Das Honorar

betragt für die Ausbildung RM 720,- pro Jahr. Es ist im Voraus zu zahlen. Auf Wunsch Erleichterung durch monatliche Ratenzahlung.

Fähige und fortgeschrittene Schüler nehmen an der Arbeit in der Auf-
führungsgruppe teil und wirken bei den Veranstaltungen der Schule mit.

Unterrichtsmaterial

Der erforderliche vorgeschriebene
Kittel sowie Tanzkleid, Tamburin und
Buchermaterial sind selbst zu be-
schaffen.

Die Reichsbahn gewährt den Aus-
bildungsschülern 50% Ermäßigung.

Prüfungsbedingungen

Die ersten 3 Monate gelten als Probe-
zeit. Nach einem Jahr erfolgt eine Vor-
prüfung durch die Schulleitung für die
ein Honorar von RM 10,- zu zahlen ist.
Die Haupt- und Abschlußprüfung er-
folgt gemäß den Bestimmungen der
Fachschaft und berechtigt zur Auf-
nahme in dieselbe. Das Honorar be-
trägt RM 30,-. Die Führung des
Namens „Herta-Feist-Schüler“ unter-
liegt besonderen Bedingungen

BERUFSAUSBILDUNG FÜR BÜHNENTÄNZER UND TANZLEHRER

Einteilung der Lehrfächer:

Die deutsche Tanzform:

Tänzerische Körperbildung / Tänzerische Akro-
batik / Tanzgestaltung / Improvisation / Harmonik-
und Kompositionslehre.

Die klassische Tanzform:

Das Exerzieren / Schulschritte und Sprünge
Klassische Tanzgestaltung.

Volkstanzform:

National- und Sitten- Volkstanz / Reigen

Musikalisch-
rhythmische Erziehung.

Theoretische Fächer:

Körperkunde / Erb- und Rassenlehre / Erste
Hilfe / Tanzkunde / Sittenkunde / Wohlfächer.

Ausbildungsdauer

Nach Anordnung der Reichstheaterkammer
dauern die Ausbildung 3 Jahre.
Das Unterrichtsjahr umfaßt 9 Monate. (Oster-
und Weihnachtsferien je 14 Tage, Sommer-
ferien 2 Monate.)

Anmeldung und Beginn

Am besten zum 1. Oktober und 1. April. Der
Anmeldung ist ein ärztliches Attest über den
Gesundheitszustand sowie ein selbstgeschriebener
Lebenslauf beizufügen

Das Honorar

betragt für die Ausbildung RM 720,- pro
Jahr. Es ist im Voraus zu zahlen. Auf Wunsch
Erleichterung durch monatliche Ratenzahlung.

Unterrichtsmaterial

Der erforderliche vorgeschriebene Kittel sowie
Tanzkleid und Tamburin sind selbst zu be-
schaffen.

Die Reichsbahn gewährt den Ausbildungs-
schülern auf Antrag 50% Ermäßigung.

Prüfungsbedingungen

Entsprechend den Anordnungen der Reichstheater-
kammer. Die ersten 6 Monate gelten als Probe-
zeit.

Fähige und fortgeschrittene Schüler nehmen
an der Arbeit in der Auführungsgruppe
teil und wirken bei den Veranstaltungen der
Schule mit.



Kurfürstendamm 159

Nahe der Wilmerdorfer Straße

J 7 HOCHMEISTER 2894

Postcheck-Konto:

Herta Feist, Berlin 76027

FAHRERBILDUNGEN

Straßenbahn: 3, 5, 8, 44, 45, 76, 176

Autobus: 1, 2, 9, M, T

S-Bahn: Bahnhof Charlottenburg (5 Minuten)

Gymnastisch-tänzerischen Körperbildung

die sich auf der Bewegungslehre Rudolf von Labans in schöpferischer Weiterbildung aufbaut.

Die Schule steht unter der persönlichen Leitung der Tänzerin, Pädagogin und Tanzregisseurin Herta Feist, deren künstlerische Leistung in vielen eigenen Tanzabenden in Berlin, im Reich und im Ausland, sowie in der choreographischen Gestaltung tänzerischer Aufführungen auf Bühnen und bei Laientänzen vielfache Anerkennung fand. Es sei hingewiesen auf die eigene Tanzdichtung „Die Berufung“, Labans „Don Juan“ in der Volksbühne, die Aufführung altdeutscher Tänze aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

Die pädagogische Tätigkeit der Schule umfaßt zwei Gebiete:

Die Berufsausbildung für Lehrer und für Tänzer und die Laientänze in Tanz, allgemeiner Körperbildung und Ausgleichsbewegung. — Die Kurse finden in den eigenen, hygienisch vorbildlichen Räumen der Schule statt. Duschanlagen stehen den Schülern zur Verfügung.

Neben einer Reihe geschulter Fachkräfte wirkt an der Schule als ständige Mitarbeiterin Hilde von Gauerstaedt.

Herta Feist ist ständige Mitarbeiterin an der Universität Berlin,

Mitglied im NSLB,

Mitglied des Tänzerbundes in der Reichstheaterkammer.

in der Reichstheaterkammer

als Vize-Vorsitzende

UNTERRICHTSEINTEILUNG:

Gymnastisch-tänzerische Körperbildung für Hausfrauen und Mütter Montag und Donnerstag 10 — 11 Uhr Dienstag und Freitag 11 — 12 Uhr

Bewegungsschor Mittwoch 18 — 20 Uhr

Volkskanz Montag 20 — 21 1/2 Uhr

Berufstätige

Dienstag und Freitag 18 — 19 und 19 — 20 Uhr

Montag und Donnerstag 19 — 20 Uhr

Auch vor der Arbeit morgens von 7 — 8 Uhr

Kinderklassen

Dienstag u. Freitag 15 1/2 — 16 1/2 u. 16 1/2 — 17 1/2 Uhr

8DM.: Mittwoch 15 1/2 — 16 1/2 Uhr
Für minderbemittelte, begabte Kinder ist die Aufnahme zu einem ermäßigten Honorar nach Prüfung möglich.

Sonderklassen

Den Laien ist Gelegenheit gegeben, in Sonderklassen ihr Studium in Geräuschrhythmik, Gruppenkanz, Tanzschrift (Kineographie) zu erweitern.

Männerklassen

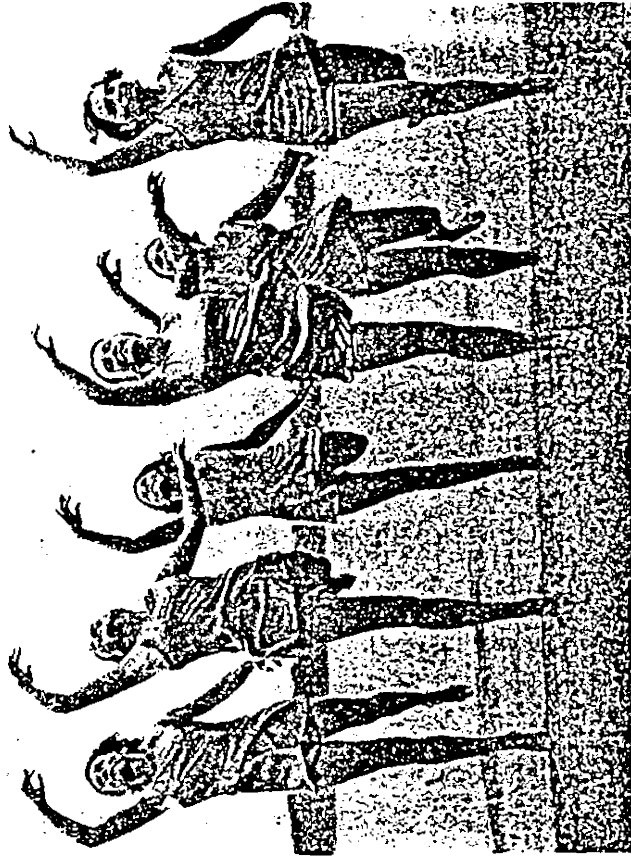
Im Sommer findet der Unterricht auf dem Hubertusportplatz im Grunewald statt.

Unterricht im eigenen Heim

Bei 5 oder mehr Teilnehmern können auf Wunsch Kurse im eigenen Heim abgehalten werden. Honorar nach Vereinbarung.

Unterricht mit Musikbegleitung

Eintritt jederzeit



Staatliche Eingliederung: Die Ausbildungsschüler sind als „Fachschulschüler“ in die deutsche Studentenschaft eingegliedert. Die Schule ist durch ihre Leiterin in Arbeitsverbindung mit dem BDM, der NS-Frauentenschaft, der Sportorganisation KdF, dem NSLB, der NS-Kulturgemeinde, der Reichstheaterkammer.

Diplom

Gesellei Düsseldorf

1926

Anerkennungsurkunde

Theater-Ausstellung Magdeburg

1927

Festspiele Bayreuth

1930 und 1931

Tanzleitung der Aufführungen auf dem Pergamon-Altar

1933

Festspielgruppe

bei den deutschen Tanzfestspielen

1934/35

Handwritten notes:
Gefördert v. Reichsminister 1935
in der Reichstheaterkammer
als Vize-Vorsitzende

Klassischer Ballettunterricht

Spanische Tanzkurse, Kastagnetten-Technik
Berufsausbildung, Klassische Tanzform, Charaktertanz

Konstantia Natalie Nedits

Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreustraße 71V

Nähere Auskünfte: Fernruf 317716

Tanz-Institut

ALF BERN

Ballettmeister

Ausbildung bis zur Bühnenreife

In:

Ballett

Step

Akrobatik

Frankfurt a/Main

Bockenheimer Landstraße 35

Ruf: 75838

Berthekrull

Berlin-Friedenau

Ritzdorffpromenade Nr. 1

Telefon: 831508

★

Theatertanz

★

Ausbildung bis zur Reichs-
theaterkammer-Prüfung

★

Kurse für Kinder
und Erwachsene

★

Kindertanzgruppe

Günther Schule - München

München 22, Kaufhofstraße 16, Tel.: 22700

Private Schule für deutsche Gymnastik
und künstlerischen Tanz

Lehr-, Eltern- und Fortbildungskurse
professionell angeordnet

WIGMAN-SCHULE - DRESDEN

Künstlerische Leitung: Mary Wigman und Grottel Grottel — Musikalische Leitung: Helmut Hasting
AUSBILDUNG FÜR BÜHNE UND UNTERRICHT

Unterrichtsteilung:

Moderner künstlerischer Tanz:

Mary Wigman, Grottel Grottel,
Drucilla Schroeder

Ballett und Nationaltanz:

Robert Mayer, früher 1. Solotänzer
der Staatsoper Dresden, jetzt
Deutsche Tanzbühne Berlin, und
Linie Ferrik, Solotänzerin an der
Staatsoper Dresden

Volkstanz:

Musikerziehung:

Tanzgeschichte und Kostümkunde:

Nationalpolitik:

Anatomie und Erste Hilfe:

Ruth Zachode
Dr. Herbert Michael, Kurator am
Deutschen Hygiene-Museum, und
Frau Funke-Peisker

Zahlreiche ehemalige Schüler als Ballettmeister, Solotänzer und Tänzer an ersten Deutschen Bühnen
Gymnastik und Latentanz
Sommerkurse im Juli 1941

Prospekte und Auskünfte durch das Sekretariat, Dresden-N. 6, Bautzener Straße 107

BÜHNENTANZ

TAMARA

RAUSER:

KLASSISCH

NATIONAL

MODERN: MARIANNE

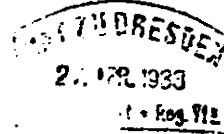
SPANISCH: MARIAZA

BERLIN-WILMERSDORF
BLÜTHGENSTRASSE 8

ERUF: 874798

PALUCCA SCHULE DRESDEN

LO-GRUPPEN-BÜHNEN-TANZ TANZGYMNASTIK TANZPÄDAGOGI



An den
Rat zu Dresden. Schulrat

Dresden-A.1, Theaterstrasse 11/13
Strohhaus III Etg. Zimmer 315

am 25. April 1933

Betr.: Lehrkraft-Einstellung

Hierdurch möchte ich Ihnen mitteilen, dass folgende Veränderungen der Lehrkräfte in meiner Schule vorgenommen worden sind:

Fräulein Wilhelmine Rössler, die bisher mit mir zusammen die Aufsicht über Berufsschüler hatte, ist am 1. April entlassen worden, dafür hat

Fräulein Helene Hübner, die bis jetzt die Leiterin der Schulfeste war, dieses Amt erhalten (die Unterlagen für Fräulein Hübner gingen Ihnen mit Schreiben vom 1. September 1932 zu).

Fräulein Helene Nicolay übernimmt den Unterricht der Leiharbeiter. Die Unterlagen für Fräulein Nicolay erhalten Sie, sobald wir das polizeiliche Führungszeugnis von ihr haben.

Ich bitte Sie, die zuständigen Stellen von dieser Veränderung in Kenntnis zu setzen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

PALUCCA - SCHULE

Schulleitung

1115
**WIGMAN
SCHULE
DRESDEN**

**M A R Y
WIGMAN**

14. 10. 35
**TANZ UND GYMNASTIK
ZENTRALINSTITUT ALLER WIGMAN-SCHULEN
BERUFS-AUSBILDUNGSKLASSEN
LAIENUNTERRICHT**

65

DRESDEN-N.6.DEN 24. Oktober 1935
BAUTZNER STR. 107

Herrn
Ministerialrat von Wendell
B e r l i n - 7, 8
Voss Str. 9
Reichspropaganda-Ministerium

Sehr geehrter Herr von Wendell !

In der Oktobernummer der Zeitschrift "Der Tanz" (Berlin) erschien beigefügter Artikel von Friedl Brauer "Einblick in die deutsche Tanzkunst".

Dieser Artikel - kurz vor den Tanzfestspielen in einer in Deutschland herausgegebenen Tanzzeitschrift erscheinend - stellt eine Schädigung der gesamten für den deutschen künstlerischen Tanz eingeleiteten Förderungsarbeit dar.

Aus diesen Grunde fühlen wir uns verpflichtet, Ihnen diese Angelegenheit vorzutragen, zumal der "Tanz" die einzige deutsche Tanzzeitschrift ist, die eine regelmäßige und umfangreiche Verbreitung im Ausland hat (Paris, Amsterdam, Prag, London, New York). Die Kunst machte Artikel sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache drucken und versorgt die ausländischen Tanzzeitschriften mit laufenden Berichten über das deutsche Tanzwesen.

Die Verfasserin des beigefügten Artikels - Friedl Brauer - war von 1. Februar 1928 bis 15. Juli 1930 Ausbildungsschülerin der Wigman-Schule in Dresden, die wir begünstigte Lehrgängerin des künstlerischen Unterrichts war, da sie selber - 1115 - Mittellon war, das Studium der künstlerischen Unterbreitung durch die künstlerische Gesellschaft durchgeführte. Anschließend an ihr Studium unterrichtete sie in Teichwitz, von wo sie wohl vor 2 oder 3 Jahren nach Amerika emigrierte.

Unseres Wissens ist sie seitdem ein einziges Mal ganz kurz zu Zeit in Deutschland gewesen, hat also gar nicht die Möglichkeit gehabt, die Entwicklung des künstlerischen Tanzes in Deutschland zu verfolgen.

Den abgedruckten Artikel konnte die vor einigen Wochen an Mary Wigman, mit dem Bemerken, sie werde ihn in Griechenland veröffentlichen. Mary Wigman hat damals selbstverständlich keine Stellung dazu genommen, so wie sie dies auch anderen aus dem Ausland gekommenen Angriffen gegenüber nicht getan hat.

TELEFON 50488, POSTSCHECK DRESDEN 22537, BANK GEBR. ARNHOLD DRESDEN

Bei Abfassung und Veröffentlichung des Artikels scheinen jedenfalls Motive mitausgesprochen, die jenseits der Sache als solcher stehen und die wir ja nicht besonders zu bezeichnen brauchen. Wir halten es um des deutschen künstlerischen Tanzes willen für gefährlich, wenn derartige Unterminierungsversuche fortgesetzt werden und bitten deshalb um eingehende amtliche Stellungnahme hierzu.

Heil Hitler !

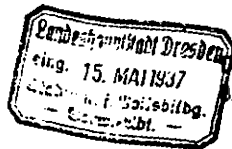
Die pädagogische Leitung der Wigman-Schule-Dresden :

Hans Hüter

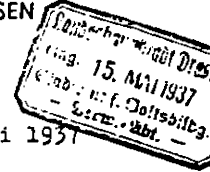
**WIGMAN
SCHULE
DRESDEN
M A R Y
WIGMAN**

Stadtarchiv Dresden

TANZ UND GYMNASTIK
ZENTRALINSTITUT ALLER WIGMANSCHULEN
BERUFS-AUSBILDUNGSKLASSEN
LAIE-UNTERRICHT



DRESDEN-N. 6, DEN 14. Mai 1937
AUTZNER STR. 107



An den Oberbürgermeister
der Landeshauptstadt Dresden,
Stadtamt für Volksbildung,
D r e s d e n

Im Verfolg des Schreibens vom 26. April 1937 über-
senden wir Ihnen untenstehend die Aufstellung der jüdischen
bzw. halbjüdischen Schüler in den Jahren 1933, 34, 35, 36
und 37.

Heil Hitler!

Wigman-Schule-Dresden, Mary Wigman:

Aufstellung:

1. Mai 1933	3 jüdische 1 halbjüdische	} Schülerinnen
1. Mai 1934	2 halbjüdische	
1. Mai 1935	}	keine jüdischen oder halbjüdischen Schülerinnen
1. Mai 1936		
1. Mai 1937		

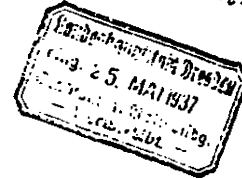
5424/1.

POSTSCHECK DRESDEN 22537, BANK: DEUTSCHE BANK U. DISKONTO-GES., DEP.-K. B., DRESDEN
TELEFON 50488

PALUCCA SCHULE DRESDEN

SOLO-GRUPPEN-BÜHNEN-TANZ-BALLET-GYMNASTIK-RHYTHMIK-PÄDAGOGIK

An das
Stadtamt für Volksbildung
Dresden - A.1.
Georgplatz



Dresden, den 24. Mai 1937

7 III 5800/2/278

Auf Ihr Schreiben betr. Juden und jüdische Mischblütige geben
wir Ihnen nachstehend die gewünschten Angaben:

<u>Stichtag 1. Mai 1933 :</u>	2 Jüdinnen	Deutsche Staatsangehörigkeit
<u>dto 1935 :</u>	1 Jüdin	Deutsche Staatsangehörigkeit
<u>dto 1936 :</u>	1 Jüdin	" "
<u>dto 1937 :</u>	1 Jüdin	" "

Jüdische Mischblütige haben unsere Schule nicht besucht.

PALUCCA SCHULE
Sekretariat

Abschrift.

Organisations-Komitee für die II. Olympiade Berlin 1936 E.V.

Der Präsident

Berlin-Charlottenburg, den 24.I.1936
Hardenbergstr.43

Herrn Präsidialrat Heinz Ihler
Reichsmusikkammer
Berlin W.35
Lützowplatz

25a
P

Schulz-Dornburg

Sehr verehrter Herr Präsidialrat,

wie wir seinerzeit besprochen hatten, habe ich die in der Anzeige des Herrn Rudolf Schulz-Dornburg vom 29. Oktober vorgebrachten Beschuldigungen gegen Herrn Dr. Niedecken-Gebhard, soweit dies ohne gerichtliche Erhebungen möglich ist, zu klären mich bemüht.

Herr Schulz-Dornburg hat sich auf den Beigeordneten a.D. Berrenberg in München berufen, ferner behauptet, dass Herr Dr. N.G. in der gesamten fachlichen Öffentlichkeit durch seine Tätigkeit an der Metropolitan-Oper in New-York auch in Amerika "als anormal im Sinne des § 175 stark verdächtig sei".

Ich füge das Schreiben, das ich von dem Leiter der Deutschen Wirtschafts-Kommission für Ostasien, Herrn Gesandten Dr. Kiep, Tokio, vom 24. Dezember 1935, soweit es sich auf Dr. N.G. bezieht, in Abschrift hier bei. Hiernach ist die Behauptung des Herrn Sch.-D. als völlig haltlos widerlegt.

Ebenso hat Herr Bürgermeister i.R. Berrenberg unter dem 4. Dezember zu den Beschuldigungen Sch.-D.'s eingehend Stellung genommen, indem er dessen Behauptungen z.T. als "hässliche Unwahrheiten" bezeichnet und zum Schluss versichert, "dass Dr. N.-G. ihm als Mensch und Künstler immer die höchste Achtung abgenötigt hätte", "für das Vorgehen des Herrn Sch.-D. fehle ihm jede Bezeichnung". Auch in dem Brief des Herrn Berrenberg an den Bürgermeister Dr. Mann in Erfurt vom 9. Januar 1928 finden Tätigkeit und Fähigkeiten Dr. N.-G. rückhaltlose Anerkennung.

/hatte

Herr N.-G./als Zeugen für seine Tätigkeit sich auch auf den Intendanten i.R. Pfahl berufen. Ich habe mich mit dem Ersuchen einer Äusserung an diesen gewandt und füge dessen Schreiben ebenfalls in Abschrift bei. Auch hieraus ergibt sich die völlige Hinfälligkeit der Behauptungen des Herrn Sch.-D.

Nach diesen Ermittlungen würde es völlig unverständlich sein, wenn ich den mit Herrn N.-G. geschlossenen Vertrag lösen wollte.

Dem Wunsch des Angebers Herrn Schulz-Dornburg, seine Behauptungen untersuchen zu lassen, ist entsprochen, deren Unhaltbarkeit für mich nachgewiesen. Ich darf Sie bitten, Herrn Sch.-D. hiervon in Kenntnis zu setzen und würde glauben, dass es einem Ehrenmanne entspräche, nach dem Ergebnis der Ermittlungen seine Beschuldigungen zurückzunehmen.

In ausgezeichnetster Hochachtung und mit Heil Hitler

Ihr sehr ergebener
gez. Dr. Lewald.

Abteilung VI 6334/24.2.37-439-1/4 Berlin, den 24. Februar 1937. ⁴⁰⁹

Ref.: Guss.

1) Über
dem Herrn Staatssekretär
an
dem Herrn Reichsminister.

Der in Deutschland und auch jenseits der Grenzen bekannte Tänzer Alexander von Swaine, väterlicherseits englischer Herkunft, wurde vor gut einem Jahr durch Urteil des Berliner Schöffengerichts wegen Vergehens gemäß §§ 173, 47, R.St.G.B. zu einer achtmönatigen Gefängnisstrafe verurteilt und hat damit eigentlich sein Exont, wegen ausserordentlicher künstlerischer Begabung bei uns kaland weiter öffentlich auftreten zu dürfen, ein für allemal verliert.

Wenn trotzdem diese peinliche Angelegenheit nochmals an den Herrn Reichsminister herangetragen wird, so geschieht es deshalb, weil gewisse mildernde Begleitumstände, die nach zur Hälfte verbüßter Strafe zur Erlassung des Restes bei einer Bewährungsfrist bis zum 30. September 1938 führten, eine persönliche Entscheidung des Herrn Präsidenten der Reichskulturkammer zweckmäßig erscheinen lassen.

Der Tänzer von Swaine, der mit Alice Uhlen zusammen in Auslande grösste Erfolge zu verbuchen hat, ist seinen alten Vater gegenüber stets hilfebereit gewesen, indem er über die Hälfte seiner Gage an ihn abtrat. In der Strafsache
sind

sind ihm zwei leichte Fälle, gänzlich ausserhalb des Verkehrs mit Berufskameraden und der Künstlerschaft, nachgewiesen worden. Es handelte sich bei der zweiten Person um ein vorbelastetes Subjekt von der Strasse, das mit der Bühne und den Kreisen, in denen Swaine sonst lebt und verkehrt, nicht das geringste zu tun hatte.

Da die Möglichkeit besteht, dass der draussen anerkannte Tänzer bei einem Ausschluss aus der Fachschaft ganz erst recht jenseits der Grenzen "ganz gross" herausgestellt werden könnte, möchte die zuständige Abteilung in Einvernehmen mit Abteilung I B des Ministeriums nicht die alleinige Entscheidung treffen. Der mit einer genauen Nachprüfung des Falles beauftragt gewesene Sachbearbeiter schlägt jedoch dem Herrn Reichsminister vor, gegebenenfalls die Bewährungsfrist bis zum 30. September 1938 auch auf das vorläufige Verbleiben Swaines in der Fachschaft auszuweiten, zumal er sich restlos ruhig gesiegt hat, was aber natürlich nicht im geringsten die Ekelhaftigkeit der Angelegenheit abschwächt. Soll er weiterhin in der Fachschaft ganz bleiben?

Heil Hitler!

2) Wv. nach Eingang
der Entscheidung.

Wv. nach Eingang
des Beschlusses

Hergestellt im Bundesarchiv Ast. Zehlendorf. Weitergabe dieser Aufnahme nicht gestattet. Reproduktion nur mit schriftl. Genehmigung des BArch.

37487

FISCHER-KL AMT

Der Reichsorganisationsleiter
der NSDAP.

Hauptorganisationsamt
München 33

Fragebogen
für Parteimitglieder
Stand 1. Juli 1939



Ortsgruppe	Grunewald	Nr.
Kreis	II	Nr.
Gau	Berlin	Nr.

Parteistatistische Erhebung 1939

Blatt 05
Zelle 02

Dieser Fragebogen ist bis spätestens 3. Juli 1939 genau und gut leserlich von jedem Parteigenossen auszufüllen und zum Abholen bereit zu halten bzw. der zuständigen Ortsgruppe zuzustellen. Für Parteimitglieder, die z. Zt. bei der Wehrmacht Dienst tun oder sonst vorübergehend abwesend sind, ist der Fragebogen von der Ortsgruppe, notwendigerfalls mit Hilfe der Angehörigen des Parteimitgliedes, auszufüllen.
Jedes Parteimitglied hat nur einen Fragebogen auszufüllen!

A Personalien und NSDAP.-Mitgliedschaft																																																							
1. Familienname: Fischer-Klaum				2. Vorname: Gerd				3. Geburtsdatum: 28. Nov. 1900																																															
4. Wohnort: Berlin - Grunewald				5. Straße, Platz usw.: Gellertstr. Nr. 10				6. Familienstand: verheiratet, ledig, verwitwet, geschieden, getrennt lebend, (Pflichterfüllendes streichen)																																															
7. Anzahl der lebend. Kinder: 2, davon unter 18 Jahren: 2 <small>Falls beide Ehegatten Parteimitglieder sind, ist die Zahl der Kinder nur bei der Ehefrau anzugeben!</small>								8. Sind Sie: getriggert, erzwungen, gezwungen, Angehöriger eines anderen Parteiorganisationsabteils, (Pflichterfüllendes streichen)																																															
9. Parteieintritt am: V. 1933				10. Mitgliedsnummer: 2 010 405				11. Goldenes Ehrenzeichen? (Nicht Geehrenzeichen) ja — nein (Pflichterfüllendes streichen)																																															
								12. Blutorden? ja — nein (Pflichterfüllendes streichen)																																															
B Stellung im Beruf <small>(Zutreffendes ankreuzen)</small>																																																							
Parteimitglieder, die hauptsächlich in der Partei, deren Gliederungen oder angeschlossenen Verbänden tätig sind, kennzeichnen dies außerdem durch zutreffendes Ankreuzen in der zutreffenden Zeile 1, 2 oder 3 der Spalte „Hauptberuf“																																																							
1. Handarbeiter			2. Angestellter			3. Beamter im öffentl.-rechtl. Dienstverhältnis			4. Selbstständig																																														
						a. Lehrer			b. übrige Beamte																																														
						a. Handwerker			b. Kaufmann																																														
						c. Bauer, Landwirt, Pächter			d. Freier Beruf																																														
						5. Selbständiger Berufloser (Rentner, Pensionär)			6. Angehör. ohne Hauptberuf (Studenten usw.) ohne Hauptberuf																																														
						6. a) Hausfrau																																																	
C Mitgliedschaft u. Tätigkeit in den Gliederungen, angechl. Verbänden, Vereinen usw. <small>(Zutreffendes ankreuzen)</small>																																																							
<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> <th>IV</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1 SA</td> <td>9 NS-Frauenschaft</td> <td>19 NS-Kriegsopferversorgung</td> <td>29 Rotes Kreuz</td> </tr> <tr> <td>2 II</td> <td>10 Deutsch. Frauenwerk</td> <td>20 NS-Bund D. Technik</td> <td>30 Feuerschutzpolizei</td> </tr> <tr> <td>3 NSKK</td> <td>11 NSD.-Studentenbund</td> <td>21 Reichsnährstand</td> <td>31 NS-Reichskriegerbd.</td> </tr> <tr> <td>4 NSFK</td> <td>12 NSD.-Dozentenbund</td> <td>22 Reichsluftschutzbund</td> <td>32 Berufsverbände</td> </tr> <tr> <td>5 HJ</td> <td>13 Deutsche Arbeitsfront</td> <td>23 NS-Reichsbund für Leibesübungen</td> <td>33 Sängerbund (Gesangvereine)</td> </tr> <tr> <td>6 BDM</td> <td>14 NS.-Volkswohlfahrt</td> <td>24 NS.-Altherrenbund d. D. Studenten</td> <td>34 Reichskulturkammer</td> </tr> <tr> <td>7 JV</td> <td>15 NSD.-Ärztebund</td> <td>25 Reichsb. d. Kinderreich.</td> <td>35 Konfessionell. Vereine</td> </tr> <tr> <td>8 JM</td> <td>16 NS.-Rechtswahrerb.</td> <td>26 Volksbd. f. d. Deutschum i. Ausland</td> <td>36 Sonstige Vereine</td> </tr> <tr> <td></td> <td>17 Reichsb. d. D. Beamt.</td> <td>27 Kolonialbund</td> <td>37 Reichsb. d. D. Beamt.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>18 NS.-Lehrerbund</td> <td>28 Technische Nothilfe</td> <td>38 Reichsb. d. D. Beamt.</td> </tr> </tbody> </table>												I	II	III	IV	1 SA	9 NS-Frauenschaft	19 NS-Kriegsopferversorgung	29 Rotes Kreuz	2 II	10 Deutsch. Frauenwerk	20 NS-Bund D. Technik	30 Feuerschutzpolizei	3 NSKK	11 NSD.-Studentenbund	21 Reichsnährstand	31 NS-Reichskriegerbd.	4 NSFK	12 NSD.-Dozentenbund	22 Reichsluftschutzbund	32 Berufsverbände	5 HJ	13 Deutsche Arbeitsfront	23 NS-Reichsbund für Leibesübungen	33 Sängerbund (Gesangvereine)	6 BDM	14 NS.-Volkswohlfahrt	24 NS.-Altherrenbund d. D. Studenten	34 Reichskulturkammer	7 JV	15 NSD.-Ärztebund	25 Reichsb. d. Kinderreich.	35 Konfessionell. Vereine	8 JM	16 NS.-Rechtswahrerb.	26 Volksbd. f. d. Deutschum i. Ausland	36 Sonstige Vereine		17 Reichsb. d. D. Beamt.	27 Kolonialbund	37 Reichsb. d. D. Beamt.		18 NS.-Lehrerbund	28 Technische Nothilfe	38 Reichsb. d. D. Beamt.
I	II	III	IV																																																				
1 SA	9 NS-Frauenschaft	19 NS-Kriegsopferversorgung	29 Rotes Kreuz																																																				
2 II	10 Deutsch. Frauenwerk	20 NS-Bund D. Technik	30 Feuerschutzpolizei																																																				
3 NSKK	11 NSD.-Studentenbund	21 Reichsnährstand	31 NS-Reichskriegerbd.																																																				
4 NSFK	12 NSD.-Dozentenbund	22 Reichsluftschutzbund	32 Berufsverbände																																																				
5 HJ	13 Deutsche Arbeitsfront	23 NS-Reichsbund für Leibesübungen	33 Sängerbund (Gesangvereine)																																																				
6 BDM	14 NS.-Volkswohlfahrt	24 NS.-Altherrenbund d. D. Studenten	34 Reichskulturkammer																																																				
7 JV	15 NSD.-Ärztebund	25 Reichsb. d. Kinderreich.	35 Konfessionell. Vereine																																																				
8 JM	16 NS.-Rechtswahrerb.	26 Volksbd. f. d. Deutschum i. Ausland	36 Sonstige Vereine																																																				
	17 Reichsb. d. D. Beamt.	27 Kolonialbund	37 Reichsb. d. D. Beamt.																																																				
	18 NS.-Lehrerbund	28 Technische Nothilfe	38 Reichsb. d. D. Beamt.																																																				

D Tätigkeit als Polit. Leiter, Leiterin d. NS.-Frauenschi., Walter, Walterin od. Wart

Nur auszufüllen von zur Zeit tätigen Politischen Leitern, Leiterinnen der NS.-Frauenschi., Walter, Walterinnen oder Warten!

Sofern mehrere Aufgaben in Personalunion erfüllt werden, ist nur ein Amt oder Sachgebiet anzugeben. Welche Tätigkeit einzutragen ist, soll jeder auf Grund der höchsten politischen Dienststellung oder des Umlanges der Arbeit oder der Wichtigkeit der Tätigkeit selbst bestimmen!

1. Dienststelle, in der die Tätigkeit ausgeübt wird (z. B. Ortsgruppe, Ortsleitung DAF, Kreisfrauenfachleitung, Gauverwaltung für Volkswahlkreis usw.):

Ortsgruppe

2. Genaue Angabe des Amtes, der Abteilung oder des Sachgebietes (z. B. Organisations, Kasse, Propaganda, Zellenleiter, Stadtschmitt - Nicht sonstige nachgeordnete Stellen benennen!)

Sitzungsleiter

3. Dienststellung (nicht Dienststrang!) (z. B. Leiter eines Amtes, Leiter einer Stelle, Leiter einer Abteilung, Zellenwarter, Stadtschmitt)

Hauptamtliche

4. Wie wird die vorgenannte Tätigkeit ausgeübt?

Hauptamtlich - ehrenamtlich (Nichtzutreffendes streichen)

5. Wird der angegebene Dienst innerhalb der Wohn-Ortsgruppe ausgeübt?

ja - nein

(Nichtzutreffendes streichen)

Wenn nein, in welcher

a	Ortsgruppe: (Ortsleitung)	<i>_____</i>
b	Kreisleitung: (Kreisverwaltung)	<i>_____</i>
c	Gauleitung: (Gauverwaltung)	<i>_____</i>

E Dienstkleidung und eigene Ausrüstung als Politischer Leiter

An Dienstkleidung und eigener Ausrüstung sind vorhanden:

							a	b
							brun	grün
1	Stiefel (schwarz)	<i>X</i>	6	Dienstmantel		11	Bratbeutel und Feldflasche	<i>X</i>
2	Schuhe und Gamaschen		7	Dienstmütze Wehrmachtsschnitt IV	<i>X</i>	12	Tornister	
3	Diensthose (hellbraun)	<i>X</i>	8	Leibriemen (hellhavannabr. 60 mm br.)	<i>X</i>	13	Zeltbahn	
4	Dienstbluse (hellbraun)	<i>X</i>	9	Pistole PPK. mit Tasche	<i>X</i>			
5	Dienstrock (hellbraun)	<i>X</i>	10	Kochgeschirr				

F Sportabzeichen

(Zutreffendes ankreuzen)

1	SA-Sportabzeichen (Wehrsportabzeichen)	
2	Reichssportabzeichen	<i>X</i>

Ich versichere, alle Angaben vollständig und wahrheitsgemäß gemacht zu haben.

1. Juni den *6. VII* 1939

S. Fischer
Unterschrift

Fragebogen eingesammelt und überprüft:	Bearbeitungsvermerk der Ortsgruppe oder Kreisleitung:	Raum für weitere Bearbeitungsvermerke
<i>G. Fischer</i> den <i>6. VII</i> 1939	den 1939	
Unterschrift	Unterschrift	

Gret Palucca (68091)

Reichstheaterkammer / Fachschaft Bühne

Personalfragebogen

12. April 1944

(ist in zweifacher Ausfertigung auszufüllen)

Deutlich schreiben!

Jede Frage beantworten!

Fachgruppe: Tanz
Bühnenleiter - Gastspielunternehmer -
Künstler, Bühnenverleiher
technische Bühnenverleiher
Verwaltungsverleiher - Theatersekretär
(* genaue Fachbezeichnung angeben)

Schauspieler
Sänger
Sprecher
Choreograph
Tänzer
Bühnenlehrer

Bürgerlicher Vor- und Zuname: Hugasthe Bismarck-Oelver

(bei Frauen auch Geburtsname)

Künstlername: Palucca

(Leitung: vollständig tätiger Künstlername vorsetzen)

Geburtsdatum: 2.1.1892

Geburtsort: Wien

Staatsangehörigkeit: Österreich

Religion: ev. luth.

Ledig: ja

Verheiratet: nein

Geheiratet: ja

Verwitwet: nein

Zahl und Alter der Kinder: —

Wohnung: Reinholdstr. 11

Telefon: 26688

Ständige Adresse: Bismarckstr. 25

Welcher Berufsorganisation gehören Sie vor Gründung der Fachschaft Bühne an? 1966

Österreichischer Bühnenverband unter Mitgliedsnummer: —

Sind Sie bereits Mitglied einer anderen Fachgruppe, Fachschaft, Kammer? —

unter Mitgliedsnummer: —

Welcher ausländischen Berufsorganisation gehören oder gehörten Sie an? —

Von wann bis wann: — Mitgliedsnummer: —

Sind Sie Mitglied der NSDAP? — Seit wann: — Mitgliedsnummer: —

Sind Sie Mitglied der H. SA, NSKK, HJ, BDM, NS-Frauenschaft? —

Mitgliedsnummer: —

Waren Sie Frontkämpfer? — Von wann bis wann: —

Oben Sie u. Z. einen anderen Beruf aus? — Welchen? —

Schulbildung: Höhere Mädchenschule (genaue Angaben)

Berufsbildung: Ballkutsch-Kideller in Wien (genaue Angaben)

Lebensweg: geb. in Wien, Kindheit in Kitzbühel, 1914-1918 (von und wo)

Lehrer an der Kaiserin Elisabeth-Schule in Wien, 1918-1923

geb. (Hochschule) Schulleiter in Kitzbühel und Wien, seit 1923

Lehrer an der Kaiserin Elisabeth-Schule

Wann und wo haben Sie die Abschlussprüfung abgelegt? Wien, 1923

Haben Sie bereits früher eine künstlerische Tätigkeit ausgeübt? —

Von wann bis wann und wo? —

Bei bereits bestehender Mitgliedschaft: Eintritt am: 1. April 1944 Mitgliedsnummer: 68091

Ich besitze das braune Mitgliedsbuch a) ohne Sonderantrag

b) mit Eintragung - Verbot (U.V.)

c) ohne Mitgliedsbuch (beigefügt)

Ich habe Sondergenehmigung der Reichstheaterkammer zur weiteren Berufsausübung vom: 30. Dezember 1936

Akte: I. K. 589/4649 (Abschrift der Genehmigung ist beizufügen)

Beiträge sind monatlich Mitgliedsbuch bis 1. April 1944 entrichtet

Ich erkläre, daß ich und mein(e) Ehegatte(n) arischer Abstammung bin und verpflichte mich, die dienstlich-
lichen Urkunden auf Anforderung vorzulegen. Es ist mir bekannt gemacht worden, daß unrichtige Angaben den
sofortigen Ausschluss aus der Reichstheaterkammer nach sich ziehen.

(Bei Nichterfüllung muß der Antrag und die Arbeitskarte von den Eltern oder dem Vorstand mit unterschrieben werden.)

Meine Akten liegen

bei der Akte. II 2

Unterschrift: Palucca

8. Mai 1945

Heute erst hat der Krieg
wirklich aufgehört... Die
volle Kapitulation soll zum
Mitternacht erfolgt sein.
Flüggewige haben das Wort
"Friede"

am bunten blauen Himmel
geschrieben.

8th of May: Victory Day -
not for us -

Jenseits des Kanals, jenseits
des Atlantik werden
sie jubeln, werden patriotische
Reden halten und von
Stolz und Begeisterung glüh-
en. Der Krieg ist zu Ende,
der Krieg ist gewonnen -

Wir denken in dieser
Stunde der Tapferkeit unserer
deutschen Soldaten,
der ihre Opfer, das,

an allem Verzweifelt.
Niemand würde sich immensal
gebracht.

Von uns aus werden wir
ein Sklavenvolk sein. Dann
ein keines Herrschaft haben
haben die letzten 12 Jahre
gezeigt.

Aber das waren einmal eine
Kulturvolk. Wir gelten
wohl auch als das nicht mehr
Wird die Kulturperiode
Schicht der Kulturschaffenden
stark genug sein - Auslese!
in der deutschen Wesen
kann zu bewahren und
einiges Werk zu leisten
zu bringen.

Schlange für Hatten
gibt sich auch für den
Steg der Fische kein

Das Original befindet sich
im Archiv der Akademie der
Wissenschaften zu Berlin.
Diese Aufnahme ist für den persönlichen
Gebrauch und darf nur mit schriftlicher Genehmigung
der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften
verfüttert oder an Dritte weitergegeben werden.

gutes Geschick. Nur der
Heger, der immer als Kaiser
kronend - Dinge wie andre,
Jahre wie Jahre - nicht
immer als Baumstämme
des Fiedens sind, der zu
"Befriedigung" führt.

Wir wollen kein Glück-
bedürfnis, vor allem keine
Phrasen mehr - von
vollen nichts als das Leben,
sich in dem wie als
das hohe Menschen Leben
und arbeiten können.

Table des matières

Table des matières

Introduction générale - La danse et l'oubli.....	17
 Première partie - Les danseurs modernes à la reconquête du sacré dans la culture (1913-1934).....	33
 Chapitre 1 - Un nouvel humanisme dans le sillon du romantisme anticapitaliste (1913-1930).....	39
 A. Le nouvel enchantement du monde.....	40
1. La quête des origines.....	40
a. Le philosophe-danseur ou l'homme réconcilié.....	40
b. La nostalgie de l'âge d'or entre messianisme et régression.....	42
2. La genèse du monde.....	45
a. Le corps, totalité organique réintégrée au cosmos.....	45
b. L'expérience initiatique du mouvement dans l'espace.....	50
 B. L'utopie vécue des danseurs.....	67
1. Les écoles de danse, communautés mystiques.....	68
a. Ascona : la rupture avec le monde profane.....	68
b. Dresde : de l'utopie à la réalité.....	73
2. A la recherche de la culture festive.....	86
a. Rudolf von Laban et le choeur en mouvement.....	87
b. Mary Wigman et la danse de groupe.....	100
 C. La recherche d'une légitimité sociale et culturelle.....	111
1. La naissance d'un groupe professionnel.....	111
a. La formation d'un milieu cohérent.....	111
b. L'émergence de revendications professionnelles.....	113
2. Les conflits d'écoles autour des congrès de la danse.....	114

a. Les rivalités entre la Ligue des danseurs et la Communauté de danse.....	114
b. Entre théâtres réels et théâtres rêvés.....	121
3. La politique culturelle de la danse sous Weimar.....	126
a. Une reconnaissance honorifique.....	126
b. La pression de la crise économique.....	127

Chapitre 2 - Les danseurs face au nazisme : les scissions de l'année 1933... 133

A. Les scissions du milieu de la danse.....	134
1. Carnets de route.....	134
a. La danse, fausse gardienne de l'esprit de Weimar.....	134
b. Les concours internationaux de la danse.....	136
c. Les chassés-croisés de Kurt Jooss et Mary Wigman.....	150
2. Le départ des danseurs de gauche.....	165
a. Les danseurs engagés : une minorité marginale.....	167
b. L'ambition et l'anticommunisme des maîtres.....	173
c. Les cabaretistes victimes de la censure.....	177
3. Le bannissement des danseurs juifs.....	180
B. Les scissions dans les discours sur la danse.....	187
1. Un art hors normes.....	187
a. Peut-on parler d'une danse engagée ?.....	187
b. L'oeuvre de danse, un objet insaisissable.....	191
c. La danse à l'écart des autodafés.....	195
2. La mémoire de la danse en exil.....	203
a. Artur Michel ou la légende de la danse.....	206
b. Josef Lewitan ou l'imposture de la danse.....	215
3. L'émergence des écrivains idéologues.....	223
a. Fritz Böhme, un dangereux visionnaire.....	223
b. Le rejet de l'internationalisme dans le ballet classique.....	224
c. La recherche de l'identité perdue.....	228
d. La critique de danse comme instrument politique.....	231

Chapitre 3 - Le ralliement des cercles de la danse au régime nazi (1933-1934).....	237
A. Rudolf Bode et le Front de combat pour la culture allemande.....	238
1. La "mise au pas" des métiers de la danse.....	238
a. L'engagement politique de Rudolf Bode sous Weimar.....	240
b. Les débats sur la fonction sociale de la danse amateur.....	240
c. Les conflits de compétence de la politique culturelle.....	243
2. Les prémisses d'une interprétation nazie de la culture corporelle.....	245
a. Un texte de ralliement idéologique.....	245
b. Les usages corporels de la philosophie de Ludwig Klages.....	248
B. Mary Wigman et la communauté de danse de Dresde.....	256
1. Le rôle de l'Association allemande pour l'éducation corporelle.....	256
a. Des revendications sociales et culturelles.....	257
b. Les contacts avec les organisations nazies.....	258
2. La stratégie d'intégration des écoles Wigman.....	260
a. L'adhésion aux organisations de la "mise au pas".....	260
b. A la conquête des ministères.....	263
c. La banalisation de l'antisémitisme.....	265
d. Les écoles Palucca et Wigman à la recherche de la communauté organique...	273
e. La perversion des utopies.....	280
C. Rudolf von Laban et la tradition du théâtre.....	283
1. L'Opéra, une position stratégique.....	283
a. La tentation wagnérienne.....	284
b. Un "avenir lumineux".....	290
2. L'ascension souterraine des organisations labaniennes.....	292
a. La Société pour l'écriture du mouvement.....	293
b. Les chœurs dansants.....	294
c. L'école Folkwang d'Essen.....	296
D. Fritz Böhme et le mouvement folklorique.....	298
1. La danse folklorique au service de la révolution nationale-socialiste.....	299
2. La rupture avec le camp labanien.....	302
3. La révolution conservatrice de la danse.....	304
4. L'échec de la révolution dansée et la poursuite du combat culturel.....	306

Deuxième partie - L'avènement de la culture du mouvement sous le nazisme (1934-1945).....	313
--	------------

Chapitre 1 - Les revers de la reconnaissance institutionnelle.....	315
---	------------

A. La mise en place de contrôles formels à la Chambre de théâtre du Reich.	315
1. Un art secondaire dans la politique culturelle nazie.....	315
a. Les incertitudes de la politique culturelle.....	315
b. Une intégration tardive.....	318
2. La reconnaissance ambiguë de la danse.....	320
a. Une présence continue sous le Troisième Reich.....	320
b. L'introduction de l'idéologie dans la gestion culturelle.....	321
c. La centralisation autoritaire des métiers de la danse.....	327
B. Deux axes de la politique nazie.....	331
1. La lutte contre le chômage.....	331
2. La formation professionnelle.....	333
a. Les cours théoriques.....	334
b. Les cours de danse.....	336

Chapitre 2 - La danse dans les coulisses du pouvoir.....	341
---	------------

A. L'emprise croissante des administrateurs de la danse.....	343
1. Rudolf von Laban ou les danseurs au pouvoir (1934-1936).....	343
a. Les avantages d'un art d'importance mineure.....	343
b. De la reconnaissance à l'apothéose.....	348
c. L'utopie dénaturée.....	353
2. Rolf Cunz ou la mainmise des administrateurs nazis (1937-1939).....	358
a. La gestion des personnalités artistiques par Joseph Goebbels.....	359
b. L'antimodernisme, stratégie de pouvoir de Rolf Cunz.....	360
c. Un exemple de radicalisation idéologique : l'Atelier des maîtres-danseurs....	373
B. Les éminences grises de la danse.....	385
1. Fritz Böhme et Gustav Fischer-Klamt : idéologues et carriéristes.....	385
2. L'histoire de la danse à l'Atelier des maîtres-danseurs.....	390

Chapitre 3 - Propagande et programmes culturels : vers une avant-garde conformiste ?.....	403
A. Les festivals de la danse de l'État nazi (1934-1935).....	405
1. L'intégration de la danse dans les manifestations culturelles du Troisième Reich... 405	
a. Une campagne de presse au service du mécénat d'État.....	406
b. Les commandes d'oeuvres.....	407
2. La naissance d'un "expressionnisme nordique" dans la danse.....	410
a. La revanche de la danse moderne sur le ballet classique.....	410
b. L'adhésion au mythe de la "danse allemande".....	412
c. Les tentations conformistes de la chorégraphie.....	420
d. La Ligue culturelle juive, ghetto de la culture juive.....	437
B. La danse aux Jeux olympiques : une esthétisation de la politique (1936).....	440
1. Le concours international de danse ou l'introduction de la compétition dans l'art... 442	
2. La <i>Jeunesse olympique</i> et les spectacles de masse.....	449
a. Des danseurs dans un stade : erreur de parcours ou aboutissement ?.....	449
b. Quiproquo autour de l'oeuvre d'art totale.....	453
c. Le stade : un nouvel espace de danse.....	455
d. La <i>Jeunesse olympique</i> , théâtre de l'homme nouveau.....	463
e. La danse défigurée.....	466
f. La danse dans les manifestations politiques d'avant-guerre.....	474
3. La danse communautaire : la mise en scène de la <i>Volksgemeinschaft</i>	475
a. Le rêve de la "cathédrale en mouvement".....	475
b. Le mirage olympique.....	483
c. Le chœur en mouvement au service de l'art totalitaire.....	489
C. Les années d'avant-guerre et de guerre : la danse impunie (1937-1945).....	492
1. La fuite en avant des artistes pro-nazis.....	493
a. Mary Wigman : le <i>Chant des Nornes</i>	493
b. Gret Palucca : <i>Danses claires</i>	505
2. L'art total au service de la guerre totale.....	509
a. La guerre éclair et la mobilisation des artistes.....	510
b. Guerre totale et domination culturelle.....	517
c. Le sacrifice de Mary Wigman pour la culture allemande.....	524

Conclusion générale - La danse et la mémoire.....	537
Sources et bibliographie.....	543
Annexes.....	587
Table des matières.....	639

Table des illustrations

- I. Modèle de la kinésphère de Rudolf von Laban (publié dans *Chorégraphie* en 1926).
- II. Mary Wigman, *Danse de sorcière (Hexentanz)*, 1914.
- III. Rudolf von Laban et quelques danseuses à Ascona en 1914.
- IV. Rudolf von Laban avec ses assistants et ses élèves en 1927.
- V. Exercices de danse chorale à l'école Laban de Hambourg.
- VI. Groupe Wigman, *Danse macabre (Totentanz)*, 1926.
- VII. Albert Talhoff, Mary Wigman, *Monument aux morts (Totenmal)*, 1930.
- VIII. Cinétogramme d'Albrecht Knust (publié dans *Schritztanz* en 1930).
- IX. Modèle d'un théâtre de danse dessiné par Rudolf von Laban.
- X. Mary Wigman, *Le sacrifice, L'appel de la mort (Das Opfer, Todesruf)*, 1931.
- XI. Kurt Jooss, *La table verte (Der grüne Tisch)*, 1932.
- XII. Gret Palucca, 1925 ; Wassily Kandinsky, *Drei Gebogene, die sich in einem Punkt treffen*.
- XIII. Rudolf von Laban à la Scène allemande de la danse.
- XIV. Groupe Wigman, *Cantiques de danse (Tanzgesänge)*, 1935.
- XV. Mary Wigman, *Chant du destin (Schicksalslied)*, 1935.
- XVI. Leni Riefenstahl, extrait du film *Olympia*, 1938.
- XVII. Carl Diem, Hanns Niedecken-Gebhard, *Jeunesse olympique (Olympische Jugend)*, 1936.
- XVIII. Hanns Niedecken-Gebhard, *Berlin en 700 ans d'histoire allemande (Berlin in sieben Jahrhunderten deutscher Geschichte)*, 1937.
- XIX. Rudolf von Laban, *Du vent de rosée et de la nouvelle joie (Vom Tauwind und der neuen Freude)*, 1936.
- XX. "Les danseuses écrivent aux soldats" (publié dans *Die Koralie* en 1942).
- XXI. Mary Wigman, *Danse de Brünnhilde (Tanz der Brunhild)*, *Danse de Niobé (Tanz der Niobe)*, 1942.
- XXII. Mary Wigman, *Adieu et merci (Abschied und Dank)*, 1942.

200-18

100

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100

100

100-18

100-18

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

100-18

